PUBBLICAZIONE MENSILE

CONTO CORRENTE CON LA POSTA

DEDALO

RASSEGNA D'ARTE
DIRETTA DA VGO OJETTI

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TVMMINELLI

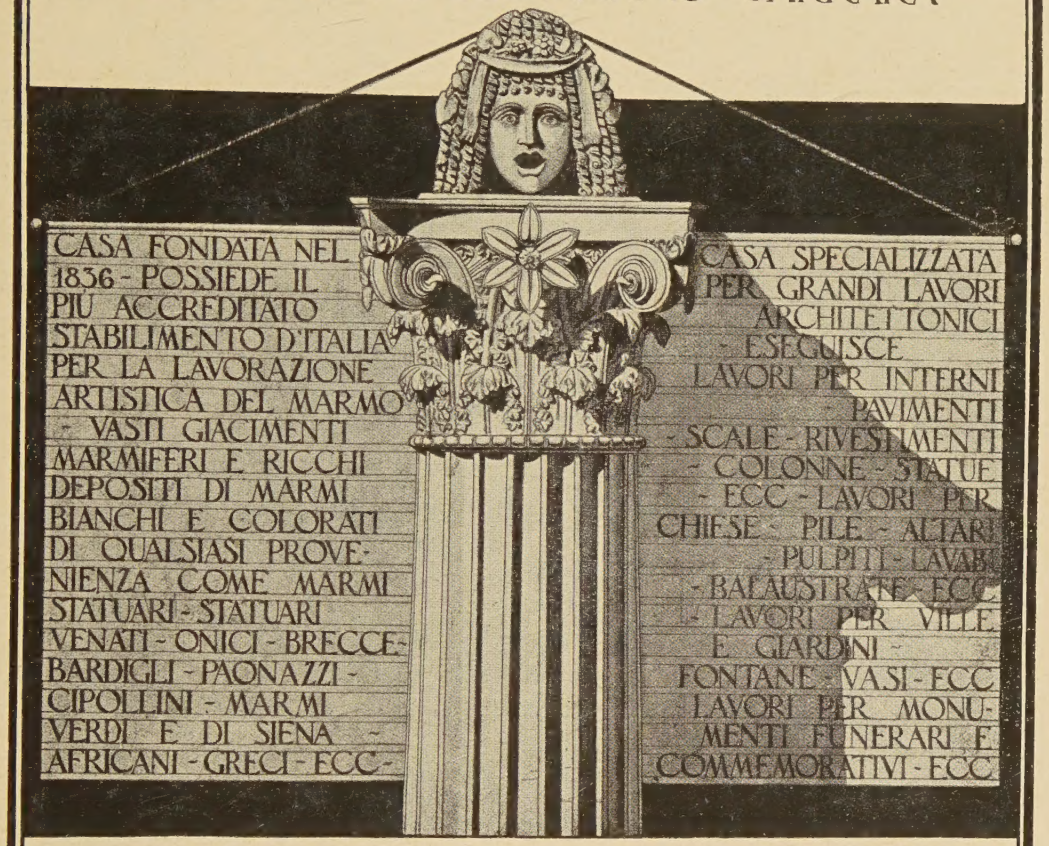
MILANO - ROMA

ANNO VI - FASC. IV

SETTEMBRE MCMXXV

SOCIETÀ MARMIFERA · LIGURE

PER IL COMMERCIO E LA LAVORAZIONE DEL MARMO - CARRARA



CODE 5th EDITION A.B.C. HAMEL'S AUTOCODE BENTLEY'S. - C.F.C.

INDIRIZZO TELEGRAFICO : MARMLIGUR - CARRARA - TELEFONO, 56

A RICHIESTA SI FORNISCONO PREVENTIVI PROGETTI SCHIARIMENTI E REFERENZE

Cave proprie, Segherie, Laboratori, Studio artistico per Scultura e Architettura. Materiali per Mosaico: Cubetti e Granulati. Preparazione di Mosaici applicati su carta pronti per la messa in opera. Ufficio tecnico per progetti, Disegni et Preventivi.

SOCIETÀ ANONIMA TENSI

CAPITALE SOCIALE L. 10.000.000 INTERAMENTE VERSATO

MILANO

TUTTI I PRODOTTI SONO PREPARATI CON FORMULE DEL DOTTOR AJMAR

CARTE PATINATE
PER L'INDUSTRIA GRAFICA

ILLUSTRAZIONE LUCIDA SPECIALMENTE ADATTA PER TRICROMIA

ILLUSTRAZIONE OPACA PER LAVORI ARTISTICI IN TIPOGRAFIA

CARTA PER CROMOLITOGRAFIA
PER TUTTI I PROCESSI DI STAMPA LITOGRAFICA A PIÙ COLORI

CARTONCINO PER CROMOLITOGRAFIA E TIPOGRAFIA

CARTONCINO PER CARTOLINE ILLUSTRATE

PRODOTTI SENSIBILI
PER FOTOGRAFIA

CARTE E LASTRE PER FOTOGRAFIA

CARTE E LASTRE PER RADIOGRAFIA

FILMS PER LA CINEMATOGRAFIA E LA FOTOGRAFIA

QUADRI - MOBILI - STATVE ED OGGETTI D'ARTE

VIA FLAMINIA, 126 TELEFONO 21822

in
Ogni casa
adottate i praticissimi
DALMONTE
ACME
MILANO
LETTI DI OTTONE
Brevetto CARDINI
signorili, luminosi, inalterabili.
OCCASIONE
CON SOLE LIRE
205+135
LETTO
ottone tipo
RECLAM
formato cm.
90 x 200
Elastico
cm. 90 x 200
ORIGINALE
a rete metallica
rinforzata
della Rinomata produzione di OMEGNA
DAL PIÙ RICCO AL PIÙ ECONOMICO
ASSORTIMENTO
letti, lettini, culle, toilettes,
comodini ed acces-
sori di ottone
in stile.
CATALOGO
GRATIS
agli interessati.
OMNIA
ALFREDO CARDINI
ALFREDO CARDINI OMEGNA

Sempre potrete avere i più celebri Artisti a casa vostra. — La sorpresa e la gioia di possedere un vero « GRAMMOFONO ». — Musica di tutti i generi; musica per ogni giorno dell'anno; musica tanto perfetta che i più grandi Aristi scelgono il vero « GRAMMOFONO » (originale) come il solo strumento degno di portare la loro Arte nella Vostra casa. — Acquistate un « GRAMMOFONO » (originale) accertandovi che potri la marca « *La voce del padrone* ».

SOCIETÀ NAZIONALE DEL "GRAMOFONO„

MILANO - Galleria Vittorio Emanuele, 39 (Lato T. Grossi).
ROMA - Via Tritone, 89.
TORINO - Via Pietro Micca, 1.

Gratis cataloghi e listini mensili

tutte le Signore eleganti sono clienti della

"Merveilleuse„

TORINO
Via Roma 1

ROMA
Via Condotti, 12

NAPOLI
P. Martiri, 71

TRIESTE
C. Vitr. Em. 27

MILANO - Via Montenapoleone 40

Cantagalli

Maioliche Artistiche

=

Decorazioni Architettoniche

=

Riproduzioni Della Robbia

Sede . . : Firenze - *Porta Romana*

Succursale: Roma - *Via Babbuino, 182*

SOMMAIRE DU NUMÉRO DE SEPTEMBRE, 1925

UN NOUVEAU PORTRAIT DE GENTILE BELLINI, PAR GIUSEPPE FIOCCO, INSPECTEUR A LA GALERIE DE VENISE, AVEC 3 ILLUSTRATIONS ET UNE PLANCHE EN COULEUR.

Il s'agit d'un petit portrait de la collection Dei à Feltre, qui jusqu'ici était passé inaperçu. Il est clair que cette oeuvre doit dériver de l'art de Mantegna, surtout quand on pense au portrait de Francesco Gonzaga à Naples. Elle est très bien conservée, de façon qu'elle pourra même aider à reconstruire par l'imagination d'autres oeuvres de Gentile Bellini à leur état primitif, oeuvres aujourd'hui détériorées ou repeintes.

STEFANO DELLA BELLA A ROME, PAR ENZO MAGANUCO, AVEC 25 ILLUSTRATIONS.

Della Bella est essentiellement dessinateur, même lorsqu'il exécute des gravures. Ses qualités de dessinateur éclatent dans deux albums du Cabinet des estampes et dessins de la Galerie des Uffizi, surtout dans celui qui contient des vues de Rome sous la date 1636.

Don Lorenzo de' Medici ayant pris Stefano sous sa protection l'envoya faire ses études à Rome vers la fin de 1632 ou au début de 1633. Il y resta trois ans. Dans ses vues exécutées avec une grande délicatesse de touche soit au crayon, soit à la plume, et relevées ça et là à l'aquarelle, le jeune artiste révèle sa vraie originalité.

On sait qu'il subit plus tard l'influence du grand Callot, influence qui ne lui fut pas toujours profitable.

LA DERNIÈRE OEUVRE DU CARAVAGE, PAR FILIPPO MELI, AVEC 4 ILLUSTRATIONS ET UNE PLANCHE HORS TEXTE.

Cette oeuvre, la dernière que nous avons de l'artiste, bien que connue des écrivains anciens et modernes, n'a jamais été bien reproduite. *Dedalo* la fait connaître aux admirateurs de ce grand peintre dans une reproduction excellente. La toile en question, qui est bien digne du génie du Caravage, fut peinte en 1608 pour la Confrérie de St. François d'Assise à Palerme. Un an après, l'artiste que les vicissitudes d'une vie agitée avaient une fois de plus contraint à la fuite, mourut seul et abandonné sur une plage déserte de la Maremme toscane.

PORTRAITS PEINTS PAR GIOVANNI FATTORI, PAR UGO OJETTI, AVEC 27 ILLUSTRATIONS ET UNE PLANCHE HORS TEXTE.

Le 6 septembre est la date du centenaire de la naissance de Giovanni Fattori. Ugo Ojetti l'analyse comme peintre de figures et comme portraitiste, Fattori ne s'étant jamais considéré un pur paysagiste. Les tableaux, dont plusieurs inédits, ici publiés sont tous postérieurs à 1861, c'est à dire à une époque où Fattori avait presque quarante ans. On connaît peu de toiles antérieures à cette date. En étudiant ces portraits M. Ojetti indique pour la première fois les différentes manières de Fattori, donne des aperçus bien clairs sur l'histoire des " Macchiaioli " toscans, déjà en train de se transformer en légende. Les lettres et les souvenirs de Giovanni Fattori, de Nino Costa et de Telemaco Signorini ajoutées à cette analyse lui confèrent, en outre, une valeur documentaire.

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI & TUMMINELLI · MILANO-ROMA

UGO OJETTI - LUIGI DAMI

ATLANTE
DI STORIA DELL'ARTE ITALIANA

SECONDA EDIZIONE DAL 6° AL 20° MIGLIAIO

VOLUME I: DALLE ORIGINI DELL'ARTE CRISTIANA ALLA FINE DEL TRECENTO

In preparazione:

VOLUME II: DAL QUATTROCENTO ALLA FINE DELL'OTTOCENTO

L'insegnamento della Storia dell'arte nelle scuole secondarie non potrà essere fruttuoso se l'insegnante non avrà a sua disposizione un libro di testo moderno, chiarissimo e agile nella disposizione della materia, ricco d'informazioni sicure e sobriamente sistemate, e di numerose e impeccabili riproduzioni delle opere.

Tale è l'Atlante composto dai due noti scrittori d'arte, secondo il programma ministeriale. Esso non è il solito libro di testo, arido se vuol essere breve, dannosamente verboso se vuol dilungarsi, ma un Atlante nel quale la abbondante informazione grafica è collegata in un indissolubile sistema con la concisa informazione scritta.

Rapide indicazioni inquadrano per le varie epoche le vicende della storia dell'Arte in quelle della storia generale della Civiltà. A ogni periodo d'arte, gruppo di monumenti, o grande figura d'artista è dedicato un breve e sostanziale cenno che ne indica i caratteri, le derivazioni e le connessioni. Segue una sagace scelta di riproduzioni delle opere, in modo che la fisionomia del periodo, dell'artista, della scuola appaia nei suoi lineamenti essenziali. Compendiose diciture illustrano ciascuna riproduzione e mettono in evidenza le particolarità più importanti, completando così il quadro dato dal cenno generale.

Ma il nostro libro non servirà per le scuole soltanto. Nessuna persona colta, nel rinnovato interessamento per la nostra grande arte, potrà fare a meno di questo sommario di Storia dell'Arte Italiana, di un tipo così nuovo e così saggiamente pratico.

Il 1° volume elegantemente rilegato, in 4°, di circa pagine 150 e 740 illustrazioni . . . . . L. 30,-

Il 2° volume di circa pag. 250 e circa 1000 illustrazioni (in preparazione) . . . . . L. 38,-

SUMMARY OF THE SEPTEMBER ISSUE, 1925

A NEW PORTRAIT BY GENTILE BELLINI, BY GIUSEPPE FIOCCO, INSPECTOR OF THE VENITIAN GALLERIES, WITH 3 ILLUSTRATIONS AND ONE COLOURED PLATE.

The portrait in question is one of small size which up to the present had remained unremarked in the Dei collection at Feltre. It shows its derivation from the art of Mantegna, and above all from the portrait of Francesco Gonzaga at Naples. The painting is excellently preserved. and indeed may aid us to imagine the original state of other works by Gentile now spoilt or repainted.

STEFANO DELLA BELLA AT ROME, BY ENZO MAGANUCO, WITH 25 ILLUSTRATIONS.

Stefano della Bella, even when he etched, proved to be substantially a designer. And we are afforded a delightful demonstration of his qualities as designer by two albums in the Cabinet of Drawings and Prints in the Uffizi Gallery, especially one with views of Rome and date 1636. Don Lorenzo dei Medici, having taken him under his protection, sent him towards the end of 1632 or the beginning of 1633 to Rome to study, and there Stefano stayed three years. In these delicate views, wrought in pencil and pen and here and there in water-colours, the young artist displays his most genuine and original character. Later, as it is well known, he was influenced by the great Callot, and this was not always nor in all to his advantage.

THE LAST WORK OF CARAVAGGIO, BY FILIPPO MELI, WITH 4 ILLUSTRATIONS AND ONE PLATE.

This, the last work of the artist, though known both to ancient and modern writers, had never been well reproduced. *Dedalo* brings it before the admirers of the great painter in this good reproduction. The picture, fully worthy of the genius of Caravaggio, was painted in 1608 for the Brothers of the Company of S. Francis at Palermo. The following year, the painter, once more in flight due to the disturbing vicissitudes of his life, died alone and forsaken on a deserted shore in the Tuscan Maremma.

PORTRAITS PAINTED BY GIOVANNI FATTORI, BY UGO OJETTI, WITH 27 ILLUSTRATIONS AND ONE PLATE.

On the 6th September a century elapses since the birth of the painter Giovanni Fattori. Ugo Ojetti here studies him as a painter of figures and as a portrait-painter, observing that Fattori never considered himself as a pure landscape-painter, and that, in any case, landscape-painting has ever been renewed by the great painters of figures. The pictures here published, many of them before inedited, are all posterior to 1861, when Fattori was almost forty years of age. Few of his canvases prior to this date are known. From the study of these portraits, Ojetti delineates for the first time Fattori's various manners, and defines the story of the Tuscan Macchiaioli which is already being turned into legend. This study is accompanied by letters and direct records of Giovanni Fattori, Nino Costa and Telemaco Signorini, which confer on it the value, apart from that of a critique, of a document.

CORRADO RICCI

Il Tempio Malatestiano di Rimini

VOLUME DI PAGINE 650 CON 670 ILLUSTRAZIONI

PREZZO LIRE 500

Il Tempio Malatestiano di Rimini è uno dei più gloriosi edifici del primo rinascimento italiano. L'opera interna di ricostruzione fatta da Matteo de' Pasti, che riformò una chiesa francescana del secolo XIII, e la ricca decorazione scultoria compiuta da Agostino d'Antonio di Duccio e da' suoi *aiuti*, basterebbero a renderlo interessante. Ma ben maggiore è il suo pregio per l'esterno, ossia per il grandiosissimo involucro marmoreo col quale Leon Battista Alberti cinse la mole preesistente, soddisfacendo al desiderio di Sigismondo Pandolfo Malatesta.

Uomo, quest'ultimo, vario e forte d'animo e d'intelletto, spregiudicato spesso nella vita e nella politica, soldato sempre valoroso, fu tra i signori del suo secolo (i quali cercavano la loro maggiore felicità e nobiltà nella coltura e nell'arte) uno dei più eletti e dei più singolari. Maraviglioso, d'altra parte, l'Alberti per vastità di mente e moltiplicità di cognizioni, d'iniziative, di dottrina, d'attività; virtù che lo fecero proclamare precorritore dell'universale Leonardo.

Le due superbe anime si conobbero e si compresero. Sigismondo vide nell'Alberti l'artista della grande concezione classica e lo sovrappose al Pasti che si muoveva ancora sulle orme della tradizione gotica appena dissimulata dalla leggiadria paganizzante d'Agostino d'Antonio di Duccio. Nè basta: chè il magnifico monumento, poderoso al di fuori, elegante all'interno, s'accrebbe ancora grazie al fascino che vi portò l'amore: l'amore, cioè del Signore di Rimini per Isotta dagli Atti ch'egli ci volle celebrata, nei marmi e nei bronzi.

Purtroppo la grande chiesa (lontanissima dallo spirito mistico del santo, cui era dedicata, appunto per quel soffio d'amore e d'umanesimo che l'aveva invasa) restò interrotta quasi a rappresentare il rovescio delle fortune del Malatesta, assalito d'ogni parte, da papi, da principi e da repubbliche.

A tale monumento CORRADO RICCI ha consacrato lunghi studi e lunghe ricerche, e la fortuna l'ha assistito come solitamente assiste chi s'accinge a un lavoro con fede, con tenacia, con passione. Ha fatto, perciò, scoperte importantissime nel Tempio, negli archivi e nelle biblioteche. I documenti finora inediti egli ha pubblicato o riassunto, quelli già noti ha riveduti sull'originale ed esaminati con spirito nuovo di critica.

La storia del monumento è così balzata intera nel suo processo costruttivo, nel suo aspetto artistico, nel suo valore, a così dire, sentimentale.

Ne è uscito un volume in 4° grande, di quasi 650 pagine, ricco d'altrettante illustrazioni, tratte da fotografie per la maggior parte eseguite appositamente per quest'opera e riproducenti ogni più piccolo particolare nonchè una folla di disegni inediti, fra cui molte piante e spaccate.

La Casa Editrice, da parte sua, ha messo ogni impegno perchè il volume riuscisse degno dell'alto soggetto cui è consacrato.

INDICE GENERALE DELL'OPERA

Parte I. - I PRINCIPI. Cap. I. Sigismondo Pandolfo Malatesta. - II. Isotta da Rimini.
Parte II. - GLI ARTISTI. Cap. III. Il Pisanello, Matteo de' Pasti. - IV. Matteo Nuti, Cristoforo Foschi. Alvise Carpentiere. - V. Leon Battista Alberti. - VI. Agostino d'Antonio di Duccio. - Sigismondo architetto militare.
Parte III. - IL VECCHIO SAN FRANCESCO.
Parte IV. - IL TEMPIO MALATESTIANO. Cap. IX. Storia dei lavori. - X. L'esterno del Tempio. - XI. Stemmi, imprese, motti. - XII. L'interno. I portastemmi. Il sepolcro di Sigismondo. - XIII. La cappella di Sigismondo. - XIV. La cella delle reliquie. - XV. La cappella d'Isotta. - XVI. La cappella dei Pianeti. - XVII. La cappella della Madonna dell'Acqua e la cella della Vergine Consolatrice. - XVIII. La cappella dei Giuochi infantili. - XIX. La cappella delle Arti liberali. XX. Conclusione.
DOCUMENTI. Aggiunte. Indice delle illustrazioni. Indice dei luoghi e delle persone. Indice generale.

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TUMMINELLI · MILANO-ROMA

NEI DUE FASCICOLI DEL VI ANNO

DEDALO HA PUBBLICATO:

RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI: I caratteri della scultura etrusca a Chiusi. — PIETRO TOESCA: Gli affreschi del Duomo di Aquileia. — GIORGIO GOMBOSI: Un ritratto giovanile di Sebastiano del Piombo. — A. KINGSLEY PORTER: Il portale romanico della Cattedrale di Ancona. — ANDREA MOSCHETTI: Il tesoro della Cattedrale di Padova, I. — GIUSEPPE FIOCCO: Il rinnovamento toscano dell'arte del musaico a Venezia. — JEAN-LOUIS VAUDOYER: Andrea Beloborodoff. LUIGI PERNIER: Il tempio etrusco-italico di Orvieto. — ALFREDO LENSI: Il museo Bardini - II, Le armi. — GIUSEPPE LIPPARINI: Il pittore Giovanni Romagnoli.

CON 169 ILLUSTRAZIONI, TRE TAVOLE A COLORI E TRE TAVOLE FUORI TESTO.

MAX ROTHSCHILD

ANDREA DI NICCOLÒ

QUADRI
DI
ANTICHI MAESTRI

SACKVILLE GALLERY
28 SACKVILLE STREET, PICCADILLY
LONDON, W. 1

Telegrammi: "Objedar, London" Telefono: Gerrard 3589

DELLA MISERICORDIA E DELLA LUCE

XXIV LEGGENDE SANTE

DISEGNI DI GABRIELLA FABBRICOTTI
COMMENTI DI GABRIELLA FABBRICOTTI
E DI FEDERICO VALERIO RATTI

Pubblicazione edita dalla ***Casa Editrice d'Arte Bestetti & Tumminelli*** *in soli 500 esemplari numerati, su carta Fabriano di gran lusso, con 7 tricromie e 18 gravures, a beneficio dell'*

OPERA DI ASSISTENZA ALL'ITALIA REDENTA

sotto l'alto patronato di S. A. R. la ***Duchessa Elena d'Aosta***

Prezzo di ogni volume Lire 250

Le prenotazioni si ricevono presso:

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI & TUMMINELLI

MILANO (20) - Viale Piave, 20 (già Monforte) . . . . Telef. 20-900
ROMA . (15) - Via M. Caetani, 32 (Palazzo Mattei) . „ 37-7
VENEZIA (23) - Piazza S. Marco Telef. 1-16
FIRENZE (2) - Palazzo dell'Arte della Lana . . . . „ 43-06
NAPOLI (4) . - Via D. Morelli, 14-16

SOMMARIO DEL IV FASCICOLO - ANNO VI

GIUSEPPE FIOCCO, *ispettore della Galleria di Venezia*: Un nuovo ritratto di Gentile Bellini, con 3 illustrazioni e una tavola a colori.

ENZO MAGANUCO: Stefano Della Bella a Roma, con 25 illustrazioni.

FILIPPO MELI: L'ultima opera del Caravaggio, con 2 illustrazioni e una tavola fuori testo.

UGO OJETTI: Ritratti dipinti da Giovanni Fattori, con 27 illustr. e una tavola fuori testo.

Commenti.

NEL PROSSIMO FASCICOLO:

ANDREA MOSCHETTI: Il tesoro della Cattedrale di Padova, II, con 27 illustrazioni e una tavola fuori testo

GIULIO LORENZETTI: Un nuovo dipinto di Jacopo Tintoretto: il ritratto del doge Pietro Loredan, con 2 illustrazioni e una tavola fuori testo.

JEAN ALAZARD: Il pittore Albert Marquet, con 20 illustrazioni e una tavola fuori testo.

SEGRETARIO DI REDAZIONE: LUIGI DAMI, Firenze - Palazzo dell'Arte della Lana.

Gli abbonamenti si ricevono presso tutte le sedi della Casa editrice BESTETTI & TUMMINELLI:

MILANO (20) Viale Piave (già Monforte), 20 - Tel. 20-900
ROMA . . (15) Via Mich. Caetani, 32 (Palazzo Mattei) „ 37-97
VENEZIA (23) Piazza San Marco Telefono 1-16
FIRENZE (2) Pal. dell'Arte della Lana „ 43-06
NAPOLI . (4) Via D. Morelli, 14-16

CONDIZIONI DI ABBONAMENTO	Italia e Colonie		Estero	
	spedizione semplice	spedizione raccomandata	spedizione semplice	spedizione raccomandata
Abbonamento per l'annata in corso (VI) . . . . . L.	120.—	127.50	150.—	165.—
Id. con copertine in tela e oro per rileg. in 3 vol. . . . . „	165.—	172.50	195.—	210.—
Fascicoli separati dell'annata in corso . . . . . „	12.—	12.65	15.—	16.25

IMPORTANTE. — *Le spedizioni* NON RACCOMANDATE *si intendono a rischio del destinatario. Consigliamo perciò di autorizzarci a spedire la rivista* RACCOMANDATA, *così che essa giunga puntualmente e regolarmente agli abbonati, in Italia ed all'estero.*

ARRETRATI. — Annata I (quasi esaurita): a fasc. sciolti L. 300, rilegata L. 350. Ogni fascicolo separato L. 30.—
Altre annate . . . . : „ „ L. 200 „ L. 250. „ „ „ L. 20.—
Copertine sciolte, in tela e oro, per la rilegatura dei 3 volumi di ogni annata . . . . . L. 45.—
(Aggiungere le spese di porto raccomandato).

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI & TUMMINELLI · MILANO-ROMA

FEDERICO BALESTRA

WILDT

QUARANTA PAGINE DI TESTO COMPOSTE IN CARATTERI INCUNABULI
CENTOQUINDICI TAVOLE IN FOTOTIPIA (NERO E ORO) E IN FOTOTIPIA - FORMATO 30 × 40

GENTILE BELLINI. RITRATTO
RACCOLTA [illegible] DI PALTRE

UN NUOVO RITRATTO DI GENTILE BELLINI.

Gentile Bellini, il raccontatore garbato della vita veneziana, il primo vedutista della città incantatrice, l'iniziatore di quella branca filiale dell'arte lagunare che fluì limpida sino al Canaletto e al Guardi, ebbe bisogno per i suoi lirismi pittorici di partire dalle cose vedute.

Come in Vittore Carpaccio che ne proviene diritto, senza l'incitamento della realtà da trasfigurare nell'arte, il suo pennello moveva impoverito e stanco. Perciò la Madonna Mond di Gentile a Londra, è una pupattola imbottita e insipida, sopra un trono teatrale; e l'apoteosi di Sant'Orsola di Vittore, fra le commosse e commoventi vicende dei fidanzati della morte, ci sembra poco più di uno spaventapasseri sopra un orto di zucche.

Nelle cose più umane di Giambellino, le allegorie, sacre come quella degli Uffizi a Firenze, profane, come le cinque della Galleria veneziana, profanissime come il Baccanale, da poco esulato in America, è una realtà così scelta e combinata, che il nostro pensiero vi si perde quasi in un labirinto spirituale. D'altra parte Andrea Mantegna, pur radunando schiettamente nella stanza degli Sposi del Castello mantovano, i brutti componenti della famiglia Gonzaga, dà loro una dignità eroica che li soverchia e li sublima.

Gentile Bellini no; le sue pitture non ci conducono mai fuori del veduto a sognare. Con la loro aderenza arguta non pretendono altro compito che quello di arrestare un attimo del tempo fuggente, col suo bello e col suo mediocre, perchè l'uomo vi si specchi e lo riviva.

Ecco la gioia umana che mi fu rinnovata dal ritrattino di prelato, offerto quale primizia ai lettori di « Dedalo » (*tavola*). Stava negletto e mal ridotto fra i quadri della raccolta Dei di Feltre, dove mi ha parlato per la prima volta, dopo secoli d'oblio, con la limpida voce dell'evidenza. Dipinto sopra una tavoletta mozza in alto e marmorizzata nel verso (*pag. 208*) secondo le consuetudini di allora, per rimedio peggiore del male era stato incastrato entro un contorno di cartone, che avrebbe dovuto dargli più respiro e rimediare alle mancanze. Invece una ignominiosa dipintura all'acquarello ne aveva annegato il profilo schietto e intatto in uno sfondo di sordo azzurro, appena degno di una parete da camera.

Ma questa mascheratura che ne nascose la bellezza persino a Lionello Venturi, allorquando giovanissimo gli erano stati affidati da elencare i dipinti della raccolta di Feltre, fu forse la sua salvezza. Così per quanto minuscolo [1] fu sdegnato dagli invasori, piombati nella sventurata cittadina subito dopo Caporetto; e non ebbe la mala sorte di sparire con quasi tutti gli altri dipinti tascabili, ritenuti di pregio.

Fattagli la poca *toilette* dovuta, lavato cioè il fondo, tolto il falso contorno, ritornato frammentario ma onesto, il quadretto fu come risorto. E sarà un amico di più fra quelli cari del passato.

Un amico fra amici; perchè ci basterà considerarlo un poco per trovargli agevol-

ANDREA MANTEGNA: FRANCESCO GONZAGA
NAPOLI, MUSEO NAZIONALE.

mente e ascendenti e fratelli, fra cui la bonaria figura del bravuomo rivivrà come poche opere antiche possono rivivere, illuminandosi e illuminando, della luce parentale.

L'ascendente, anzi il papà è presto trovato nel ritratto di Francesco Gonzaga, eseguito nel 1462 da Andrea Mantegna, in memoria dell'elezione a cardinale del principe giovanetto. Cardinale a diciasett'anni! (*pag. 206*). Un capolavoro, piccolo di dimensioni, ma grandissimo per arte, di cui il quadretto di Gentile è ben lontano quanto a forza spietata e sarcastica, a squa-

G. BELLINI: IL BEATO LORENZO GIUSTINIANI (*particolare*) - VENEZIA, GALLERIA DELL'ACCADEMIA.

dratura semplice e poderosa, anche se possiede qualità che mancano al prototipo prossimo e diretto.

Benchè tanta forza non fosse fatta per Gentile, è certo che per naturale devozione il Bellini guarda nelle prime opere, e massimamente negli sportelli d'organo di San Marco, al cognato. Guarda a lui come può e come gli permette il suo intendimento, che volgeva con quello del fratello Giovanni ad altre rive d'arte, a cui nemmeno Mantegna, troppo toscano di educazione seppe approdare col suo genio gigante. Rive meno austere ma più fiorite, in cui le vi-

ROVESCIO MARMORIZZATO

DEL RITRATTINO DI GENTILE BELLINI.

sioni della forma non sapevano separarsi da quelle del colore e della luce.

Non che il prelato di Feltre ci mostri già mature queste qualità della pittura integrale veneta, che è poi la pittura moderna. Il fondo del dipinto è ancora d'un azzurro che non è aria; ma ci basta il paragone dei due lavori similari per chiarire la netta dissonanza d'intenti dei due pittori, ch'è poi la dissonanza delle due scuole.

Il ritratto del Mantegna è quasi tutto nella sua riproduzione, perchè il colore non vi ha parte vitale: verdino brunito nel volto e appena rosato nel copricapo e nel rocchetto cardinalizio, accentua la forma con le sue gradazioni, ma non è la forma stessa. Se invece togliamo al prelato di Gentile le squisitissime modulazioni delle tinte, che danno alle carni appassite delicati rossori e trasparenze ceree, il dipinto non esiste più. Opposto com'è al gioco astratto del chiaroscuro, e tutto rorido di tinte con più o meno luce: tinte valori.

Cosa che par oggi nulla a dirsi, ma che allora, anche di fronte alla prima rinascenza veneta impersonata dal Mantegna, rappresentava la ribellione, il primo schiudersi di un mondo nuovo di cui Venezia stava per divenire la serenissima regina. E' con vera meraviglia che si mira l'adunco e asciutto viso del ritratto di Feltre vivere sotto i nostri occhi beatificati, aprir l'occhio

sagace e umido, e quasi profferir parola con le sottili labbra alquanto paonazze.

Ahimè! Dalla perfezione dell'esemplare nuovo nasce spontaneo il rimpianto per quello vecchio, il famoso e complesso dipinto a cui sopratutto assomiglia. Voglio dire il Beato Lorenzo Giustiniani della Galleria di Venezia, datato 1465 (*pag. 207*). Se ripensiamo a quella magra, ieratica figura, se la paragoniamo al dipinto di Feltre, vediamo con evidenza ancor più dolorosa la vastità della rovina. La testa aguzza del Santo indigete, del patrizio venerato, serrata dal camauro dogale, non è che lo scheletro da cui il tempo ha tolto le polpe e ogni morbidezza corporea.

Pare una mummia adusta e squallida da destar più terrore che venerazione. Ma pure appassita e slavata quanta somiglianza per positura, per tecnica e per spirito fra questa grande ombra e il nuovo piccolo capolavoro. E come l'uno integra l'altro; come giova questo *specimen*, che è quanto di più conservato tecnicamente ci resta di Gentile, per farci penetrare i segreti del suo acuto pennello. Gentile del rifattissimo e tuttavia crudelmente vivo Maometto II di Londra; Gentile della bolsa regalità di Caterina Cornaro di Budapest; Gentile dei ritratti sullo sfondo giulivo del Rio di San Lorenzo; quello che seppe fissare le caratteristiche di tutto un popolo nell'innumere processione in Piazza San Marco. Ma con meno danno del tempo; il quale in quei famosi dipinti ha illanguidito le tinte, affievolito le espressioni, sfocato le fisonomie, fissate dal terribile notomizzatore così che ci è dato anche oggi, mercè sua, vedere i veneziani della fine del quattrocento a tu per tu. I veneziani che per il genio spirituale del fratello Giovanni vedremmo troppo più in alto di quello che furono; non uomini, e che uomini! fra uomini, ma eroi fra eroi e santi fra santi.

Arte di casa, che sa far sentire il calore delle pareti e il respiro d'un'epoca. Il ritratto di Feltre, fra questo brusio di gente lontana e pur viva, è come un antenato che torna. L'avo a cui ci sentiamo in dovere, per simpatia e per rispetto, di aprir tutte le porte degli occhi e del cuore.

GIUSEPPE FIOCCO

(1) Misura cm. 12 per 9, cioè come il rovescio a pagina 208. La nostra tavola lo dà un poco ingrandito.

STEFANO DELLA BELLA A ROMA.

Quattro nomi di città bastano ad inquadrare l'attività artistica di Stefanino: Firenze, Roma, Parigi, Amsterdam, che segnano le tappe spirituali del delizioso artista fiorentino. La materia di studio non ci manca, se riguardiamo, accanto alle acqueforti, i numerosi disegni conservati agli Uffizî i quali — assai più che l'acquaforte pensata, rifinita nelle sue parti — ci svelano attimi intimi e impeti fuggevoli. E poi Stefano della Bella, che pur incidendo rimane sempre un disegnatore, diversamente da altri incisori che all'acido hanno chiesto varietà di ombre per mezzo di virtuosismi tecnici, non si capisce senza i disegni. Essi ci preparano compiutamente a poter gustare

STEFANO DELLA BELLA: VILLA MEDICI VISTA DA VILLA BORGHESE - FIRENZE, UFFIZI.

le incisioni: ne traspare infatti l'attimo della concezione iniziale fissata frammentariamente sull'album o su un foglio qualsiasi, a penna o a matita, a bistro o a sanguigna, e sviluppata poi, con nuovi elementi armonici, nella visione complessa della lastra incisa.

Ma nell'opera artistica di Stefanino, quando i disegni non abbiano funzione preparatoria, hanno sempre valore per sè. Stefano della Bella è sopratutto un disegnatore; e le sue carte del periodo fiorentino e del periodo romano mostrano chiaramente come in lui sia intensa la poesia del tratto segnato, come la sua visione si rassodi e si fermi in pochi tratti di penna, sintetici e fondamentali, capaci di esprimere un mondo tutto suo, anche se egli si valga esclusivamente della linea profilare senza chiedere all'ombra, che può ben esser data dalla lastra, alcun effetto di plastica e d'armonia.

Il periodo romano infatti, che nei primi due anni è periodo di studio diuturno come sappiamo e come traspare dai disegni di bassorilievi ai quali pare che Stefano chiegga la grammatica del disegno, si chiude con qualche acquaforte già enumerata dal De Vesme [1], con alcuni disegni e con due album datati, preziosi: essi rinserrano fra le loro pagine leggermente ingiallite dal tempo che ha reso pastose e sfumate le ombre acquarellate, l'uno schizzi a penna e schizzi inchiostrati ad acqua nelle parti in ombra: cavalli, carrettieri, butteri, pitocchi, lazzaroni, alfieri, cavalieri, dormienti, panoplie e stemmi, quest'ultimi tolti da Polidoro da Caravaggio; l'altro [2], disegni con vedute di Roma. Il primo contiene figure come or qua or là ne balzano fra le carte di Stefanino: e se ci dicono una parola di brio schietto, di « humor » vivido, se ci parlano della rapidità comprensiva colla quale l'artista inquadra la sua visione entro pochissime linee tracciate sempre con grazia e sobrietà tutta toscana, non aggiunge gran che a quanto gli studiosi e gli amatori sanno del fiorentino, il quale, anzi, è conosciuto soprattutto per questo suo tipo d'arte e per il pae-

STEFANO DELLA BELLA: PAESAGGIO FLUVIALE - FIRENZE UFFIZI.

STEFANO DELLA BELLA: LA FONTANA DI CAMPO VACCINO - FIRENZE. UFFIZI.

STEFANO DELLA BELLA: BUFALI - FIRENZE, UFFIZI.

saggio panoramico di intonazione callottiana. Ma il secondo album, che si eleva al disopra di tutte le opere dei vignettisti del seicento, è una rivelazione: scorriamolo dunque. Esso individua un periodo che è, per la formazione del mondo pittorico di Stefano, di una importanza decisiva. A seguire l'irrequieto fiorentino nei suoi studî tracciati nella città eterna, si vede come l'aura nuova faccia cadere da lui fronde di imparaticci: la sua grazia, le sue qualità naturali di disegnatore dal tocco curvo e piacente, la sua innata sobrietà compassata, non s'eran per anco tenute lontane, a Firenze, dall'influenza gonfia e bizzarra del Tacca e degli orafi primi maestri, dai manierismi dei compagni del padre, anch'egli, come loro, scultore nella bottega del Gianbologna. Nella incisione dei « Piacevoli » fatta qualche tempo prima del viaggio a Roma, siamo in piena maniera derivata dal Parigi. La messa in prospettiva, l'ombra spiovente, già ripresa dal Callot, quelle figure allampanate, allungate in guisa e con sapore donchisciotteschi, sono evidenti derivazioni del Parigi. Ma a Roma, ove le norme opprimenti non gli tarpano davvicino lo slancio creatore, va perdendo a poco a poco le scorie degli imparaticci e dei tecnicismi formanti il vanto dei mediocri, specie nel campo dell'acquaforte, e la sua individualità si rassoda; padrone più tardi della scienza prospettica, affronterà problemi di piani digradanti. Tale scienza a servizio di un'anima squisita, si mostra appunto qua e là fra le mirabili pagine dell'album con le vedute, nelle quali l'arte di Stefano precede di un secolo quella di un altro innamorato del rudero, che ingrandirà ed esalterà la Roma dei Cesari in lastre grandiose: Piranesi.

E se più tardi l'artista atleta delle « Car-

STEFANO DELLA BELLA: IL TEVERE FUORI PORTA DEL POPOLO - FIRENZE, UFFIZI.

STEFANO DELLA BELLA: I TROFEI DI MARIO - FIRENZE, UFFIZI.

ceri » e delle « Antichità » strapperà un nuovo, segreto palpito di bellezza solenne alle pietre di Roma, la sua via sarà stata in parte tracciata da un artista di diverso temperamento ma della stessa razza: Stefano della Bella.

Piranesi ingrandirà con occhio di gigante, con palpito irruente, magnifico. Della Bella della maestà dei ruderi sente la bellezza, ma una bellezza quasi indistinta, appena pronunciata, come velata dal grigiore del tempo. E il grigiore uniforme dei disegni di quest'album è appena interrotto dai tratti di penna che mettono in valore ciò che una luce scialba e un'ombra tenue plasmano. Ma è dappertutto un senso di indefinito, di languido senza essere cascante, di fine senza esser cincischiato, in questa Roma che il tempo e gli uomini sbocconcellano, qua e là emergente coi suoi ruderi che parlano

d'un periodo di gloria attraverso la nebbia evanescente e torpida del tempo.

Religiosamente, per certo, egli si aggirò per le ville, fra i ruderi, per le campagne della Città eterna.

Il Baldinucci [3], che a volte è pur verboso e minuzioso tanto da dilungarsi in apprezzamenti moraleggianti, quando viene a parlare della dimora di Stefano a Roma, è conciso e secco come il latino delle dodici tavole. Dice: (Don Lorenzo)... lo accolse sotto la sua protezione e con assegnamento di sei scudi il mese, senz'altro obbligo e pensiero che di studiare, l'inviò a Roma, facendogli avere stanza nel palazzo del Ser. Gran Duca. Vi si trattenne per lo spazio di tre anni nel quale tempo tutte le cose più aggradevoli disegnò ». Il De Vesme calcola che Stefanino negli ultimi mesi del 1632 o nei primi del 1633 dovette finalmente andare a Roma, quando cioè aveva ventidue o ventitrè anni.

Villa Medici è appena accennata ma viva nel sintetico (*pag. 210*) ricordo di pochi tratti a penna, sicuri, incisivi, a foglio sette dell'album; il trattare il paesaggio a penna è già garanzia della sicurezza dell'artista che non torna sui suoi passi a cancellare e a correggere. Anche qui, come sempre, il tremolo volutamente incerto e intermittente del tratto toglie ogni durezza e dà come una leggera vaporosità ai profili arborei e architettonici.

L'album non porta le indicazioni delle vedute nè sempre è agevole l'identificazione topografica dei paesaggi tracciati e a volte acquerellati. Roma è oggi trasformata dal tempo e dagli uomini. Eccettuato però il paesaggio fluviale a foglio sedici ove pochi, leggeri tratteggi (*pag. 211*) allontanano con gradazioni tenuissime alberi, rupi e fratte dell'altra riva, mentre un albero annoso in primo piano, incornicia e dà il tono a tutto il riquadro, gli altri fogli hanno riferimenti e somiglianze con Roma d'oggi. E più dei disegni del Dosio, del du Pérac, del Giovannoli, di Hermann van Swanevelt o del Poelemburg e di tanti vignettisti del '600, essi mostrano Roma, non vista da uno schematizzatore di piante generali — pur'esse, del resto, pregevoli dal loro lato — non da un geometrizzatore di monumenti, ma Roma vista da un artista.

Roma seicentesca appare in questi disegni che raggiungono addirittura effetti pittorici poichè ogni gradazione, ogni intonazione che si diversifica, assume valore di colore, tanta è l'evidenza plastica accoppiata alle messe in luce e alle mezzetinte. Ma non Roma rumorosa e sfarzosa, bensì Roma che è un po' città e un po' campagna, ove occhieggia la ramaglia d'una serie d'alberi o una via pietrosa, mentre or qua or là posano armenti di bufali e bivaccano pitocchi e borghesucci, contadini, e cacciatori (*pagg. 211-212*).

Il nostro occhio si riposa quasi sullo sfondo dei due fogli che rappresentano l'uno una veduta del Tevere presa fuori di Porta del Popolo e l'altro i trofei di Mario (*pag. 213*). Ora è sparito il tempietto del centro del piazzale. Ove adesso sono rumorosi palazzi, torno torno a Piazza Vittorio, allora era un serenissimo loco: case basse; a destra un muro a piloni. Verzicavano fronde e rame ed erbe: tutto lo sfondo del disegno si distende a perdita d'occhio. Si sente quasi un cielo vaporoso di cobalto, un cielo di lieta luce mattinale.

STEFANO DELLA BELLA: CASTEL SANT'ANGELO - FIRENZE, UFFIZI.

STEFANO DELLA BELLA: IL CIRCO MASSIMO - FIRENZE, UFFIZI.

Le ombreggiature ad acquerello del tempio diruto pare si accordino in sommessa armonia con tutte le tonalità del paesaggio. Qui matita, penna ed acquerello sono serviti all'artista per una triplice gradazione che scende dal fosco delle ombre plasmanti ruderi alle chiarità larghe ed intonate che si diffondono verso il piano di orizzonte.

Composizione invece più monotona si ritrova a foglio ventidue, ove Stefano, inteso a dare la sensazione spaziale di profondità del Circo Massimo (*pag. 216*), trascura gli elementi di primo piano e interrompe la larghezza uniforme e monotona solo con due figure, una delle quali equestre, delineata con un verismo profondo e rapido che, purtroppo, più tardi in lui si ottunderà e si risolverà in rotondità di forme o troppo gonfie o troppo cincischiate e graziose, tanto da renderle insulse e manierate.

Nella veduta della Mole Adriana (*pag. 215*), Stefano mostra unite alle sue qualità di disegnatore squisito, animato da una *verve* di rappresentazione assai vivace ma non tumultuosa, le sue qualità di incisore che dal partito tecnico della varietà del taglio, dall'intensità del tocco, dalla varia direzione del segno, sa ottenere effetti di piani distanziati. Nessun taglio incrociato che tolga la nettezza di contorno e l'euritmia della linea. I tratti paralleli e verticali bastano, secondo la varia loro intensità e l'inquadratura prospettica, a dare rilievo alle cose. Fra il primo piano delineato assai decisamente e ombrato con saldi scuri di contrasto, e le pile arcuate di un ponte, e la mole, e le nubi vaporanti, circola un'atmosfera leggera, trasparentissima, che dà un senso di beatitudine serena. Le figure hanno però nella loro costruzione una peculiarità callottiana: le ombre, le pieghe, sono ottenute con linee parallele, a volte curve. Ma in Callot questa tecnica è a servigio di altro « humor ». Qui le ombre, se pur ottenute nel modo accennato, servono a modellar figure che son proprio di Stefano, avvolte in un'aura di naturalismo bonario. E non

STEFANO DELLA BELLA: LA TOMBA DI CECILIA METELLA - FIRENZE, UFFIZI.

ci attrae la bizzarria d'una figura: tutto converge verso il tema principale che è il tema d'insieme paesistico visto dall'occhio di un artista che lo rivive animandolo. Quale valore storico poi abbia il presente disegno, vede bene chi abbia avanti agli occhi della mente Roma d'oggi. Non si vedono gli angioli del Bernini, posti un trentennio dopo (1668). E il Bartoli nota che qui Castel Sant'Angelo è rappresentato nello stato in cui fu ridotto da Urbano XIV; che è scomparso il torrione borgiano; che sulla fronte di cinta pentagonale si vede la porta rastremata di Salvestro Peruzzi. Il recinto di destra — nota ancora il Bartoli — è il luogo delle esecuzioni capitali [4].

Nei due fogli in cui si vede la tomba che il figlio del triumviro Crasso innalzò a memoria della moglie Cecilia Metella (*pag. 217*) e nel foglio colla veduta di Ripetta (*pag. 219*) Stefanino, come pure avea fatto disegnando i trofei di Mario, ricorre all'acquerello monocromo assai diluito per ombreggiare. Ricerca d'ombra, questa, che volutamente non è mai raggiunta con scuri profondi: le figure tracciate accanto ai ruderi hanno tocchi d'ombra dati a penna epperò più profondi di quelli del rudero.

Or questo gioco, questo mescolare tecnica a matita, a penna e all'acquerello, è tutt'altro che casuale e risponde a necessità artistiche di rappresentazione lineare e plastica. Dove la veduta è larga, panoramica, Stefano ricorre al tocco a penna leggero e intermittente, ma quando un rudero è vicino e domina e torreggia entro la cornice della

STEFANO DELLA BELLA: IL TEMPIO DI MINERVA MEDICA - FIRENZE, UFFIZI.

veduta, è necessità plasmarlo con luci e ombre; d'altra parte, l'ombreggiatura con tocco a penna, confonderebbe in unica tonalità le figurine che egli pone in primo piano e che tratteggia a penna con inchiostro intenso; queste perderebbero il loro tono animatore rispetto al paesaggio se si unissero in medesima tonalità alla rappresentazione architettonica.

La tomba, ornata di cespugli d'erbe parassite è prospettata da due punti visuali diversi: dall'alto e di fianco. Mostra alla base una porticina d'ingresso a uno stecconato, con siepi. Nella veduta dall'alto lo sguardo si protende sullo sfondo e si nota alla base del monumento slabbrato e diroccato da un lato, un portone che dà adito a un torrione diruto; il portone con arco a botte esiste ancora sebbene l'edifizio sia cambiato nella linea totale. Di pochissimi tratti comprensivi a matita, dati con sobrietà contenuta, consta il disegno del tempio, già chiamato « Le Galluzze » [5] e poi erroneamente designato col nome di Minerva Medica (*pag. 218*). Si vede nel disegno il cui tremolo nel tratteggio volutamente confonde tutto il profilo diruto colle escrescenze e col pullulare delle erbette parassite, più di quanto ora non mostri il tempio poligonale tra Porta Tiburtina e Porta Maggiore. Nel disegno di Stefano si nota lo sviluppo della cupola che ora non è più, e la serie di finestre sporgenti all'esterno e corrispondenti a nicchie interne.

Non c'è chi non veda emergere dai disegni di questo album una dote che altri conquista nel periodo maturo della propria arte e che in Stefano è punto mediano di sviluppo artistico. Mediano cronologicamente parlando, chè quando egli dalla dote precipua che possiede in questa fase, la semplificazione sintetica, che non è semplicismo di visione ma unità artistica intima, si allontanerà cincischiando e ornando il suo disegno con una pesante involuzione visiva, riflessa e voluta, la sua arte si dissolverà in manierismi e in sovrabbondanze lineari attorno a un tema che, pur magistralmente svolto sarà come oppresso di troppi ornati e troppo tecnicismo.

STEFANO DELLA BELLA: PORTA LATINA? - FIRENZE, UFFIZI.

STEFANO DELLA BELLA: VEDUTA DI RIPETTA - FIRENZE, UFFIZI.

Di opere semplificate in una sapiente sintetisi che metta in valore piani e corpi e li armonizzi in un'atmosfera serena e chiara, Stefano ben poco produrrà dopo queste vedute di Roma, specie quando, seguendo il genere callottiano in voga, deformerà il tipo paesistico dell'album romano che è l'espressione completa del suo massimo equilibrio d'artista.

La messa in prospettiva callottiana a volte

STEFANO DELLA BELLA: RIPAGRANDE - FIRENZE, UFFIZI.

ci sorprende per la sua irrealtà: Callot — mi riporto a mo' d'esempio alla più nota stampa del lorenese, alla « Fiera dell'Impruneta » — vede come un obiettivo aberrato e panoramico che abbracci entro il suo menisco un panorama incredibile con un angolo di quasi 80 gradi, ma necessariamente lancia a una profondità innaturale i piani digradanti verso l'orizzonte.

Più tardi, in Francia, Stefano volgerà la sua preferenza a tal genere di creazioni di vedute complessive, ben rifinite, come ne « La Perspective du Pont Neuf de Paris »; ma proprio in questo periodo egli disperderà dietro immaginazioni non sue la sua attività fantastica. Stefano, è bene dirlo, rimarrà un artista non frammentario, ma che nel frammento versa tutta la sua ispirazione. Le sue grandi vedute d'insieme, incise secondo il genere creato dal Callot, rimarranno fiacche, non dominate da un filone centrale che le regga e ne unifichi le parti. Traccerà migliaia di figurine entro una stessa tavola panoramica, ma l'impressione che esse desteranno, se pur varia, non tenderà mai a mostrare che esse mirino a illuminarci un unico e complesso istante pittorico vissuto dall'artista.

Nei frammenti, però, nelle figure isolate, nei paesaggi calmi come queste vedute di Roma, in cui egli non si sforza volontariamente d'abbracciare un paesaggio in esagerata prospettiva latitudinale, rivediamo l'artista in tutta la sua personalità sensitiva se anche limitata, appassionata se anche non grandiosa. Appare in queste pagine l'artista puramente italiano, dotato di qualità sensorie e sentimentali tutte proprie che

STEFANO DELLA BELLA: VEDUTA DEL COLOSSEO - FIRENZE, UFFIZI.

STEFANO DELLA BELLA: L'AVENTINO DAL TEVERE - FIRENZE, UFFIZI.

lo pongono in alto fra i maestri dell'incisione del suo tempo.

Nè mi si tacci di confusione fra generi d'arte se io, dicendo di disegni a penna, arrivi a concludere di Stefano incisore. Già l'ho detto: Stefano incisore poco o nulla si differenzia da Stefano disegnatore. Certo, di molti artisti del bulino o dell'acquaforte ciò non si può dire perchè essi alla morsura chiesero effetti inconcepibili colla penna: basti l'esempio del Castiglione, del Callot stesso e di colui che trasse ombre ed effetti nuovi dalla lastra: Rembrandt. Stefano, incidendo, disegna ed è inutile parlare di lui come di un tecnico o di un virtuoso dell'incisione. Egli è solo un disegnatore ma un

CALLOT: STUDI DI DONNE _ FIRENZE. UFFIZI.

disegnatore di elevata statura artistica.

Non voglio dilungarmi sul disegno di Porta Latina (?) (*pag. 219*), di Ripagrande (*pag. 220*), dell'Aventino (*pag. 221*) visto dal Tevere. Quest'ultime due vedute specialmente, non son finite e potrebbe sembrare che lo schematismo lineare sia dato solo dal fatto che i disegni furon soltanto cominciati. Ma quelli del Colosseo (*pag. 224*), del Quirinale, della Piramide di Caio Cestio, della Fontana di Campo Vaccino (*pag. 227*), mostrano nella loro sommaria fattura una profondità e una sensibilità pittorica squisite, messe a servizio di una sapiente dottrina prospettica che carpisce la linea delle masse nella loro essenza profilare e corporea. Oggi San Lorenzo fuori le Mura (*pagina 223*) che vediamo a foglio 13, è ben diverso: non si scorgono più le masse di pini che, sul disegno, si ammassano verso il torrione; sono cadute le case che s'intravedono a destra del torrione campanario; sparito pure il portale d'una villa, a sinistra del foglio, per dar luogo all'attuale cimitero che ha cambiato il colore locale al paesaggio allora largo e sereno, ora confinato e intristito.

Una delle strade che erano ove oggi esiste la passeggiata archeologica dovette esser per certo quella da noi riprodotta (*pagina 223*). Qui invece si pensa subito a Callot per la maniera come son delineate le figure di donna in primo piano a destra. Stefano ancora insiste su tali motivi callottiani che in lui, a volte, sono più che un ricordo, come si può provare scorrendo i disegni del lorenese (*pag. 222*). D'altra parte, i tipi di cavalieri sono suoi; e cavalli caracollanti si rivedono ingranditi in studî a matita fra i fogli sparsi degli Uffizî.

Prima di tracciare i due così fini disegni che mostrano all'esterno l'Anfiteatro, Stefano era penetrato nell'interno, e pur non possedendo la magia del grandioso che animerà in mosse titanicamente squadrate le lastre del Piranesi, aveva in pochi tratti fissato il monumento che ancora ai tempi del

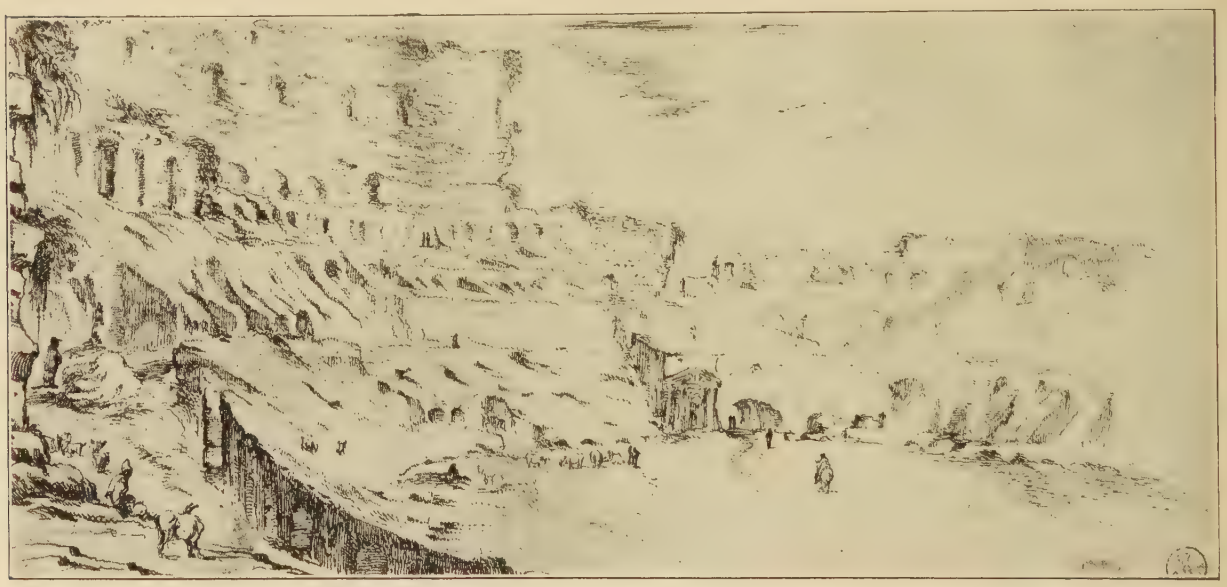
STEFANO DELLA BELLA: SAN LORENZO FUORI LE MURA - FIRENZE, UFFIZI.

STEFANO DELLA BELLA: STRADA TRA IL CELIO E LE TERME DI CARACALLA - FIRENZE, UFFIZI.

fiorentino continuava a subire saccheggi. Ad ogni modo, in questo disegno (*pag. 224*) non si vedono le grandi sbocconcellature prodotte dal terremoto il quale fece cadere massi che vennero subito adoprati per altri edifici.

Sono pochi tratti a penna, in ritmo parallelo, come pronti per una incisione. Ma nella loro misura quasi contenuta, concentrano una visione di vastità stupefacente. E attorno alle pietre del *podium* sbiancate dal tocco di sole, fra le erbe selvatiche che culminano sui massi colorati dal tempo, circola l'aria. Stefano gode nel tuffare il tutto in un'atmosfera trasparente che ben sa

STEFANO DELLA BELLA: IL COLOSSEO - FIRENZE. UFFIZI.



STEFANO DELLA BELLA: IL COLOSSEO - FIRENZE. UFFIZI.

rendere coi tratti filiformi, qualità disegnativa questa esclusivamente sua, che non trae dai suoi maestri elettivi di paesaggio, Cantagallina, Guercino, Ercole Bazzicaluve. Anche questa veduta, se pur tracciata a penna, porta in se elementi plastici, prospettici, e, nel luminoso avvicendarsi di luci e d'ombre, quasi cromatici.

Tale, nella linea generale, l'opera di studio e di creazione dell'artista fiorentino a Roma. Basterebbero a individuare questo periodo di formazione e di trasformazione stilistica gli schizzi dal vero a penna e matita che hanno colto i cavalieri polacchi e circassi dell'ambasceria in mille pose espressive, i pitocchi, i carrettieri, i mandriani

STEFANO DELLA BELLA: LE TERME DI CARACALLA - FIRENZE, UFFIZI.

STEFANO DELLA BELLA: LE TERME ANTONIANE - FIRENZE, UFFIZI.

che sono nel primo album. Meno prezioso del secondo, ma più vario, esso mostra i primi pensieri e gli schizzi dal vero lumeggiati e ombreggiati sul posto. Pur fra questi fogli è qualche ricordo di veduta che, per esser abbozzata a penna e ombreggiata a tinta piatta acquosa, va avvicinata a quella dell'altro album; e non senza un certo sforzo vi si possono riconoscere le Terme di Caracalla (*pag. 225*), le Terme Antoniane, la Tomba di Nerone (*pag. 228*), la Fontana di Campo Vaccino (*pag. 227*). Son quadretti rapidi, quasi frettolosi, ma dappertutto è un carattere vivace frutto di immediatezza rappresentativa.

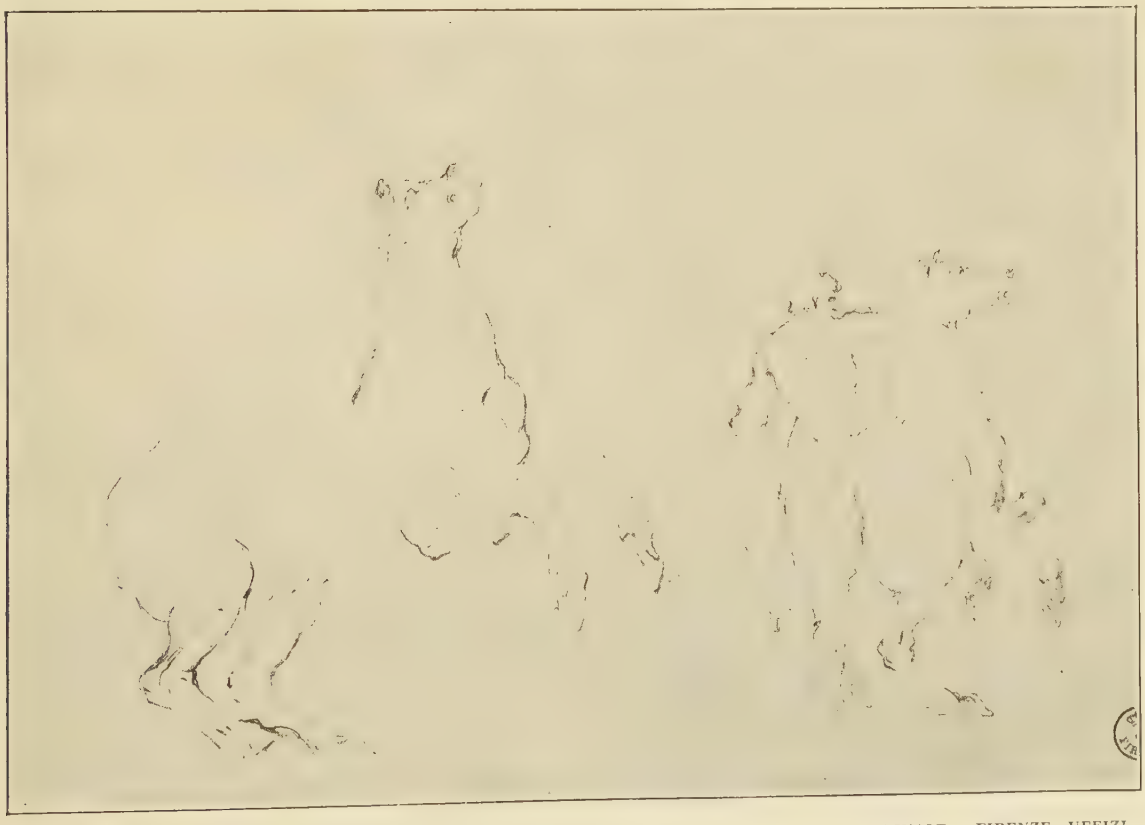
Stefanino, così amava firmarsi, era nato appunto per questo tipo d'arte che riflette stati tranquilli della natura non per disegnare e incidere azioni pervase da violenza e da concitazione irruente. La sua è arte calma, imbevuta di grazia vaporosa. Ove una visione marmorea e ampia lo riporti a una scena classica, il suo animo gode e la sua fantasia vive; ove s'allarga il paesaggio animato da cavalieri e da straccioni, il suo occhio si distende in una visione che ha elementi potentemente pittorici nel trapasso dei piani, nella prospettiva aerea, nella modellatura dei ruderi. Ma quando vuole fissare fantasmi non confacenti all'indole del suo spirito, come nel periodo francese, l'arte sua si dissolve in fiacche composizioni di insieme anatomico senza grazia, prive di valore estetico e ideologico.

Al disegno rapido di contorni a penna e a ombreggiatura acquarellata con intonazioni di mezzatinta, come in questi fogli del primo album, Stefano ricorre in due varie fasi del suo sviluppo: nel periodo che va dall'imitazione dei figurini del Parigi ai disegni romani, e nel periodo tardivo in cui l'influsso rembrandtiano in lui si fa strada, quando le ombre bituminose del grande lo attraggono ed egli non riesce a condensarle colla morsura del suo leggero ferretto, troppo lieve e aggraziato per poter guidare l'acido in ombre profonde. Certo egli non si appaga di questo, ma in tal tipo d'arte a figure balzanti da ombre fosche, riesce più disegnando e acquarellando, che incidendo all'acquaforte propriamente detta. Basti infatti vedere come le stampe a soggetto macabro che creava, coi piedi già nella fossa, in preda a « quel male che gli aveva guasto tutto il capo », come dice il Baldinucci, siano di gran lunga inferiori, per effetto d'insieme, di luci tenui, di ombre larghe e profonde, al disegno acquerellato degli Uffizî n. 7980 nel quale si vede apparire da uno sfondo di ombre inconsistenti e spettrali, in basso, emergente da una fossa, un teschio e in alto uno scheletro ghignante che conduce un malato dal capo chino, poggiante su un bastoncello.

Una tal tecnica, che nel secondo ha vero valore artistico ed è un portato voluto per ottenere effetti direi quasi scenografici, nel primo periodo ha valore puramente impressionistico. A Stefano giunto a Roma, essa serve per poter delineare dal vero in poche battute sintetiche un gruppo equestre, una figura caratteristica, un episodio di caccia, la linea profilare d'una scena scolpita.

I cavalieri polacchi, studî fra i fogli sciolti che sono un primo passo verso le sei lastre formanti la tavola coll'arrivo dell'ambasciatore di Polonia, sono appunto quasi tutti tracciati e lumeggiati con tal tecnica; quelli inseriti nell'album, invece, sono profilati a penna.

STEFANO DELLA BELLA: LA FONTANA DI CAMPO VACCINO - FIRENZE, UFFIZI.



STEFANO DELLA BELLA: I CAVALLI DEL QUIRINALE - FIRENZE, UFFIZI.

STEFANO DELLA BELLA: LA TOMBA DI NERONE - FIRENZE, UFFIZI.

Stefanino è stato generalmente vittima di un luogo comune: molti fra coloro che del Della Bella hanno detto non si son potuti trattenere dal ripetere della larga influenza esercitata dall'opera callottiana su di lui. Che il grande lorenese abbia gravato e influito colla sua opera sulla formazione del mondo artistico del Della Bella non è dubbio: ma volere in questi trovare una filiazione pedestre del primo, un imitatore, un chiaro di luna dell'astro francese, come addirittura lo definisce il Rosenthal [6], via, è un po' troppo! Le opere dei due sono espressioni di genialità paragonabili tra loro solo fino a un certo punto: è vano paragonare, e non so con qual profitto per la critica, l'umorismo vivido, la bizzarria geniale, la fantasiosa visione del Callot, con la grazia, serena, nobile e contenuta dello spiritoso artista fiorentino.

A Roma Stefano, nel periodo di studio, guarda anche ai sarcofagi, alle forme dell'arte classica e cerca di scoprirne lo spirito, si sforza d'imprimere al suo tratto di disegno quella compostezza armonica che sarà il credo di tutta la sua vita d'artista. Callot nei suoi studî di cavalli è volutamente innaturale: dà alle teste equine un'espressione strana. Codesto studio non serve a Stefano: anche i suoi cavalieri non saranno degli archibugieri alla Callot, spagnoli o guasconi, magnificamente conciati entro un'impalcatura caricaturale di stivaloni, di cappelloni piumati, di mantelli smargiassi. Stefano, che ha letto Leonardo e ha tentato di geometrizzare la sagoma del cavallo con intenti scientifici e naturalistici, ricorre non ai disegni di Callot, ma alla statua equestre di Marco Aurelio. Essa per lui rappresenta un canone, e la rotondità, la curva graziosa e pur energica delle sue figure equine, va ricercata non nell'arte secentesca che ci riporta ai non dimenticati cavalloni del Vasari, ma nell'energia statuaria e salda del ca-

vallo di Marco Aurelio, nella costruzione statica e nella sagoma dei cavalli del Quirinale.

Dopo il periodo di raccoglimento e di studio in Roma, Stefano andrà ramingo, incontentabile dell'opera sua e nostalgico, specie in Francia ove onori di popolo e di corte non gli mancarono. Pure « deliberò, dice il buon Baldinucci, tornarsene in Italia: a che lo stimolava un certo desiderio, che egli avea covato sempre nel cuore, di menare e finire nella città di Roma (come egli dir solea) fra quei da sè tanto amati sassi, antichità e rovine, state un tempo care delizie dell'anima sua e delle quali egli aveva disegnato sì gran copia; ma vano gli riuscì tal pensiero ». Fermato dai Granduchi a Firenze, qui non nella Città eterna egli condusse il resto della sua vita.

ENZO MAGANUCO

(1) DE VESME, *Le Peintre graveur*, Milano, Hoepli, 1913.

(2) I due album si conservano nella Galleria degli Uffizî (Gabinetto dei disegni e stampe). L'album con le vedute di Roma, legato in pelle nera con dorature trasversali moderne, misura cm. 31×16, e sul foglio di guardia ora aderente alla faccia interna della legatura, porta scritto con carattere di Stefanino: « di Xmbre, 1636 ». Consta di 45 fogli di cui 34 con disegni intercalati e 7 con disegni aggiunti e incollati. Contiene anche una veduta di Piombino.

L'altro album, legato in pergamena naturale, porta sul foglio n. 1 in alto, a caratteri piccolissimi del fiorentino: S. D. Bella 1636. Anche questo album è dunque romano. Del resto, contiene anch'esso qualche veduta. I fogli misurano cm. 23×15 e sono in numero di 98.

(3) BALDINUCCI FILIPPO, *Notizie dei professori di disegno*, Tomo 15, Firenze MDCCLXXII.

(4) BARTOLI A., *Cento vedute di Firenze Antica*, Firenze, Alinari, p. 93.

(5) DUCATI P., *L'Arte Classica*, U.T.E.T., Torino, pag. 888.

(6) ROSENTHAL L., *La Gravure*, Paris, 1910, pag. 46.

L'ULTIMA OPERA DEL CARAVAGGIO.

Pubblichiamo questa « Natività » di San Lorenzo a Palermo, ultima opera del Caravaggio e in tutto degna del suo genio, perchè, nonostante sia conosciuta dagli antichi e dai moderni scrittori, non è mai stata riprodotta in modo sufficiente [1].

Come essa fu dipinta è noto. Costretto a fuggire la seconda volta da Roma nel 1606, il Caravaggio da allora non ebbe più requie nè pace. Di delitto in delitto di fuga in fuga egli ripara a Napoli, a Malta, a Siracusa, a Palermo.

Qui sul principio del 1608 dai confrati della compagnia di San Francesco d'Assisi, di recente stabilitisi nella chiesa di San Lorenzo, fu invitato a dipingere una « Natività » con i loro Santi protettori: San Francesco e San Lorenzo. Il dipinto del Caravaggio piacque ai committenti e costituì l'invidia dei confrati di altri oratorii. Quelli del Rosario infatti nel 1624 ordinarono la pala del loro altare ad Antonio Van Dyck, quelli di Santa Cita nel 1695 a Carlo Maratta, quelli della Calza al Guercino, quelli del Ponticello al Monrealese.

La « Natività » misura m. 1,97 di larghezza e m. 2,68 d'altezza. È in discreto stato di conservazione ma ha subito, qualche secolo fa, un lieve restauro e una rintelatura. La scena si svolge, come di consueto

CARAVAGGIO: LA MADDALENA - ROMA, GALLERIA DORIA.

nelle opere del Caravaggio, in un ambiente di tonalità bruna rossastra, divenuta più oscura nel corso dei secoli. Le figure scalate su pochi piani prospettici, assai ravvicinati uno all'altro, son piene di energia, e di carattere. Il colore è sobrio senza cinabri nè azzurri, la luce violenta piove dall'alto, rischiarando sinistramente il Divino Mistero.

In basso nella parte centrale il Bambino nudo giace su un po' di strame ricoperto da pochi panni. Il corpicino posto diagonalmente è rivolto alla madre Divina, che quasi semiaccosciata gli sta dinanzi adorante. L'umile donna del popolo ha il viso atteggiato a mestizia, lievemente chino sulla spalla destra, ch'esce fuori del vestito, nuda. Il corpetto rosso bruno sulla tunica bianca è l'unica nota vivace di colore tra tanto squallore.

San Giuseppe, seduto alla sinistra di Maria quasi di fronte a lei, con un movimento

CARAVAGGIO: NATIVITÀ.
PALERMO, ORATORIO DI SAN LORENZO.

PARTICOLARE DELLA NATIVITÀ.

brusco del corpo si gira guardando i pastori che giungono da lontano, e indica loro con un gesto nervoso della destra il nato Bambino, gesto che lascia intuire il suo animo invaso dalla gioia. Ha le spalle ricoperte di una giacca verde scura, in contrasto con le gambe nude d'un tono gialliccio che fa spiccare di più la tinta calda delle ru-

vide mani. La testa coperta di folti e irti capelli bianchi, con tutta la regione occipitale visibile, è di un superbo rilievo. La figura, potentemente rinnovata dal Caravaggio rispetto alle tradizionali, è di un raro pregio plastico e pittorico.

Sopra, San Francesco e un pastore, adorano intensamente il Bambino; l'uno col capo chino, con le mani devotamente congiunte sotto il mento, medita il Divino Mistero; l'altro con un cappello in testa appoggiato su un nodoso bastone par che sorrida e non si sazia di rimirare estatico.

Nella parte centrale della tela il bue e l'asinello protendono la testa. A destra della Madonna, San Lorenzo tutto avvolto nella ricca dalmatica di un giallo dorato, con lunghi fiocchi rovesciati sulle spalle si piega in un inchino aggraziato, con le mani dalle dita affusolate, incrociate sul petto. La luce illumina violentemente il suo collo giovanile, la dalmatica e le mani, una delle quali è d'una modellazione sorprendente.

Ma la figura più notevole per forza plastica, per arditezza di scorcio e per valore cromatico è quella dell'Angelo, librato in aria in un volo leggero, annunziante la lieta novella. Con la sinistra tiene una scritta: *Gloria in excelsis Deo*, con la destra indica il cielo da dove proviene. La spalla destra è veramente scultoria; essa raccoglie il più della luce ed è in forte contrasto con la folta chioma inanellata del messaggiero Divino e con il bruno rossastro del fondo.

Concordanze con altre opere del Caravaggio è facile trovarne: anche, tanto pieni furono sin dai primordi il possesso della sua arte e l'unità del suo stile, con opere giovanili. L'angelo ricorda quello del « San Matteo » di San Luigi dei Francesi a Roma, quello de « Le opere di Misericordia » di Napoli, e il « Narciso » della Galleria Nazionale di Roma. La Madonna ripete, con più grazia, la « Madonna dei Palafrenieri », anche nel taglio del corpetto, sorretto da bretelline, la « Madonna dei Palafrenieri », la donna della « Deposizione » del Vaticano, la giovane Madre inginocchiata nella « Madonna del Rosario » di Vienna, la donna piangente del « Transito » del Louvre, e perfino la « Maddalena » Doria (*pag. 230*).

Tutto insomma, luce, ombre, atteggiamenti, visi, vesti, figurazione semplice e impasto pittorico vigoroso sono quelli delle opere migliori, in questa che è quasi il testamento spirituale del Maestro.

Il soggiorno di Palermo fu l'ultima sosta nella sua corsa alla morte. Fuggito da Palermo va a Napoli dove è ferito. S'imbarca e ripara a Porto Ercole. Messo in prigione perde ogni sua roba; finchè preso da febbre malarica, solo, senza assistenza, si abbatte morente sulla spiaggia del Tirreno, e tra acqua e rena lascia il suo corpo disfatto, come quello di una carogna.

FILIPPO MELI.

(1) A nostra conoscenza è stata pubblicata solo da M. MARANGONI, *Il Caravaggio*, Firenze, Battistelli, 1922, in una illustrazione pallida e incerta.

RITRATTI DIPINTI DA GIOVANNI FATTORI.

Giovanni Fattori nacque a Livorno un secolo fa, il 6 settembre del 1825. Morì a Firenze il 30 agosto del 1908. Si può ripetere di lui quel che il Carducci ha scritto nell'epigrafe dello scultore Adriano Cecioni amatissimo dal Fattori: « ...tardi conosciuto dai più, — sempre amato dai buoni, — non dalla fortuna ». Nella fama che da morto lo avvolge e già lo solleva alla gloria, sembra che della vita di lui non si sappia altro che la sua onorata povertà. Su essa insistono i molti pittori che scrivono del Fattori, quasi ad ammonire il pubblico di non ripetere oggi contro loro l'iniqua e tardi esecrata dimenticanza. Ma di quanto nella biografia di questo artista può aiutarci a spiegare l'arte sua e le successive maniere, pochi si occupano.

Sono stati, fra gli altri, dimenticati due fatti capitali. Il primo è che Giovanni Fattori non ha mai creduto d'essere un puro paesista, un pittore cioè di vuoti paesaggi, ma sì un pittore di figura il quale adoperava i mille studi e studietti di paese, adesso fortuna dei mercanti e invidia dei raccoglitori, soltanto per comporre gli sfondi convenienti ai suoi quadri di butteri, di bifolchi, di boscaiole, di buoi, di puledri, di soldati, d'accampamenti, di manovre, di battaglie. Il secondo fatto è che Giovanni Fattori fino ai trentacinque o trentasei anni ha dipinto poco e fiacco, e i più dei quadri, quadretti, bozzetti e appunti che oggi si espongono, si lodano, si comprano e si ricomprano, sono tutti dipinti verso i quarant'anni e dopo, dal 1861 o '65. Il caso è più unico che raro nella storia dell'arte, ma ci aiuta a capire quel che di meditato, riposato e maturo è nelle sue opere migliori, anche nelle più antiche, ingenuamente credute giovanili e primaverili.

« *Quand vous peignez un paysage, pensez à l'homme,* » diceva Millet, la cui natura taciturna e paesana può, per qualche lato, ricordare quella di Giovanni Fattori. La verità è che da Pier della Francesca all'Angelico, da Giorgione a Tiziano, da Breughel a Rembrandt, da Gainsborough a Whistler, da Poussin a Corot, i massimi creatori e rinnovatori della pittura di paese sono stati prima maestri nella pittura di figura. Anche quelli che oggi ci appaiono puri paesisti, Hobbema o Fontanesi, uscirono da tempi e da scuole dove lo studio del corpo umano e delle sue proporzioni e del carattere d'un volto o d'un gesto era il primo precetto. Per questo nei loro più vasti paesaggi dove alberi e nuvole sembrano soli a colloquio, nel « Viale di Middelharnis » o nelle « Nubi », appena t'avvicini vedi una o più figure umane profilarsi nella luce, piccole ma presenti quanto occorre a riaffermare che l'uomo è il metro del mondo e a stabilire la viva simpatia fra te e la vuota veduta. Anche quando la figura manca, come in molte tavolette dipinte dal Fattori sul vero, se il paese è d'un pittor di figura, tu senti ch'egli ha pensato, dipingendolo, all'uomo, alla sua misura e alla sua forma, non solo per bilicare i pieni e i

vuoti, le luci e l'ombre, le lontananze vaporose e le salde vicinanze, e per fissare il centro sul quale súbito si deve posare il tuo sguardo, ma anche per scegliere disegnare e costruire i tratti salienti del paese, per definirne cioè il sentimento e l'espressione a quell'ora in quella luce, come fosse non lo spettacolo d'un incontro fortuito d'alberi, acque, nubi, terre e case, ma quasi il ragionevole volto d'un uomo. Insomma il puro paesista come se n'è visti tanti in questi ultimi cinquant'anni, comodamente inesperto di disegnare un profilo o un ginocchio o una mano, è lo schiavo di quel che gli si presenta, ogni anno più prono e più facile nella sua sottomissione e negli artifici per accettarla senza troppa fatica. Invece il pittor di figure, quando dipinge un paese, sta lì a dominarlo e frugarlo e interpretarlo e quasi cercarne sotto la corteccia dei prati e della terra la struttura e lo scheletro. Egli avrà dipinto, con quel paese, il volto della sua anima a quell'ora in quel luogo.

Così si comprende e si perdona il giusto disdegno dei vecchi accademici per la pittura di paesaggio. E così si può affermare che chi vuol capire e godersi i paesaggi di Giovanni Fattori deve cominciare dal capire e godersi questi ritratti dipinti da lui e adesso qui, per la prima volta, allineati.

Giovanni Fattori è un macchiaiolo, anzi il fondatore e battezzatore dei « Macchiaioli » toscani, visto che questo nomignolo dai molti sensi sarebbe venuto a un gruppo di pittori viventi a Firenze, Signorini, Lega, Cabianca, Banti, Abbati, Borrani, d'Ancona, Sernesi, de Tivoli, e pochi altri minori, proprio da un quadro del Fattori con tre « Macchiaiole » dipinto presso Antignano di Livorno ed esposto a Firenze nel 1867. Piuttosto il nomignolo derivò dalla convinzione di quei pittori che il vero risulta nel dipinto soltanto da macchie di colore e di chiaroscuro ciascuna delle quali ha un valore proprio, e che questo valore si misura col mezzo del rapporto tra i vari toni: e chi più ne vuol sapere, può leggere queste definizioni e discussioni nel battagliero «Gazzettino delle arti del disegno » pubblicato a Firenze nel 1867, e negli « Scritti e Ricordi » di Adriano Cecioni raccolti da Gustavo Uzielli. [1] Pian piano quei consigli per salvarsi dalla melensa e liscia e disossata pittura dei neoclassici e dei cosidetti romantici italiani rimasti più accademici dei neoclassici, diventarono alla lor volta precetti d'Accademia anche essi; e ai fedeli Macchiaioli fu proibito di oltrepassare « la dimensione dei quindici centimetri, quella dimensione che assume il vero quando si guarda a una certa distanza, a quella distanza cioè in cui le parti della scena si vedono per masse e non per dettaglio »: parole, appunto, del Cecioni. Dei quali esempi di pura macchia si può qui vedere il placido quadretto dipinto tra il '60 e il '70 con le due signore contro luce nel bosco di Castiglioncello (*pag. 245*) dove le facce di profilo sono rese con uno o due piani soltanto, netti e campiti, e lo stesso fogliame degli alberi è posto su tre o quattro piani stagliati l'uno sull'altro, lentamente, dall'ombra alla luce.

Ma la teoria della macchia non era una novità, o almeno, come quasi tutte le novità, era nuova perchè era stata dimenticata. Aveva scritto Leonardo da Vinci: « Tu, pittore, farai le piccole figure solamente accennate e non finite e, se altrimenti farai,

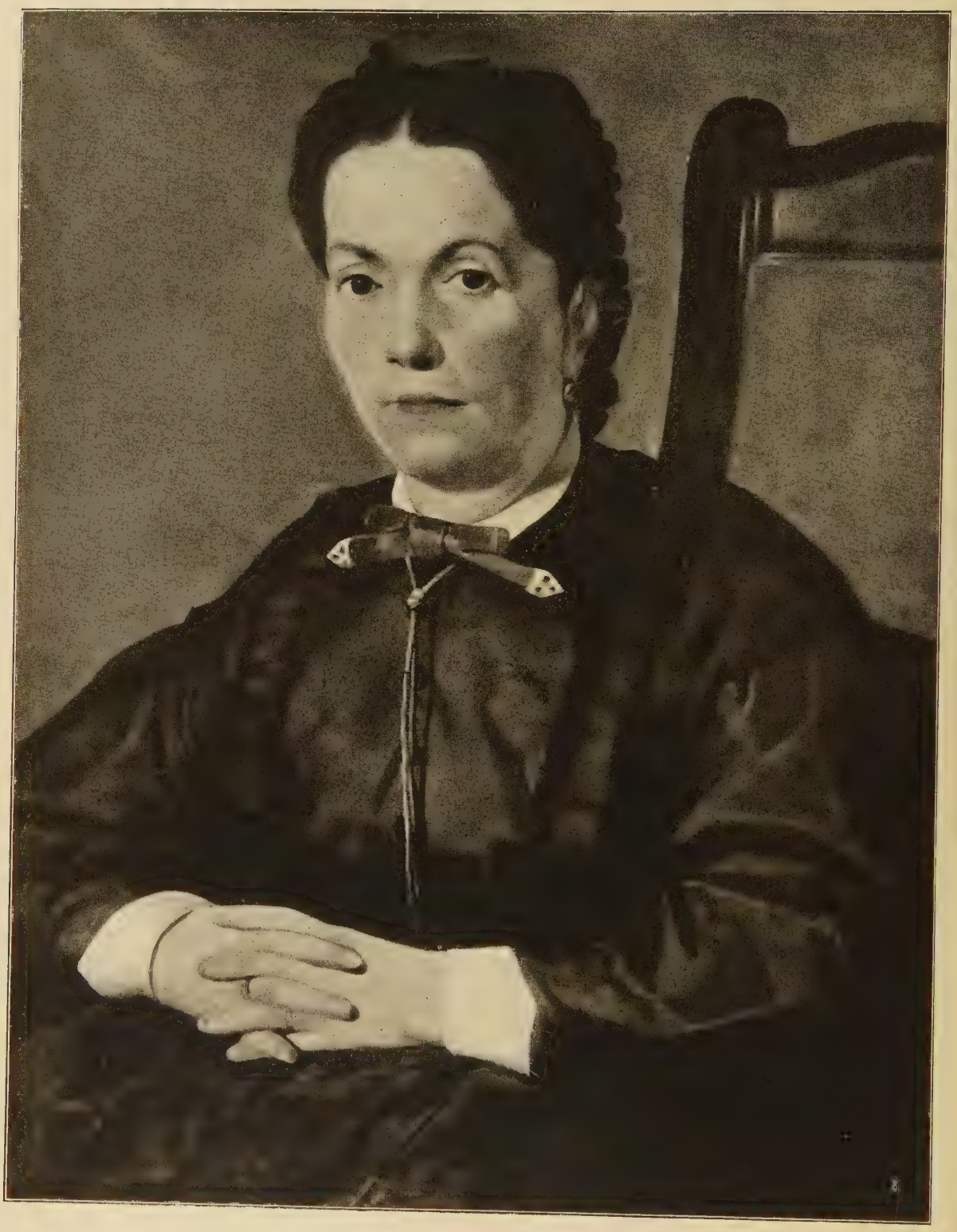
GIOVANNI FATTORI: LA CUCINA ARGIA. 1861. - FIRENZE. COLL. MARIO GALLI.

GIOVANNI FATTORI: I FIDANZATI. - FIRENZE, COLLEZ. MARIO GALLI.

contrafarai alli effetti della natura tua maestra... Devesi per lo pittore porre nelle figure e cose remote dall'occhio solamente le macchie, non terminate, ma di confusi termini ». [3] Ed Emilio Zola nel 1866, convinto d'affermare anch'egli, come i nostri Macchiaioli, una moderna scoperta, scriveva a proposito di Edouard Manet: « Una testa di contro a un muro non è più che una macchia più o meno bianca sopra un fondo più o meno grigio, e il vestito della figura diventa, per esempio, una macchia più o meno turchina messa accosto alla macchia più o meno bianca. Da ciò una grande semplicità, quasi nessun particolare, un insieme di macchie giuste e delicate le quali a qualche passo di distanza dànno al quadro un rilievo che colpisce. » [4]

Precetti e teorie contano molto poco. Da quelle massime uscirono negli stessi anni gli Impressionisti francesi che conquistarono il mondo, e questi Macchiaioli toscani che

GIOVANNI FATTORI: LA PRIMA MOGLIE DEL PITTORE.
ROMA. GALLERIA NAZ. D'ARTE MODERNA.



GIOVANNI FATTORI: LA SIGNORA CARLOTTA FATTORI, COGNATA DEL PITTORE (1865). FIRENZE, COLLEZIONE DEL MARCHESE OTTAVIO DE PICCOLELLIS.

GIOVANNI FATTORI: LA SIGNORA B.
FIRENZE, COLLEZIONE OJETTI.

solo da dieci o quindici anni gl'italiani cominciano a considerare e ad amare e a commentare. E sono due scuole tanto opposte che, quando arrivarono a Firenze intorno al 1880 due paesaggi di Camille Pissarro mandati dall'impariginito Martelli, Giovanni Fattori dichiarò tondo che gli sembravano vuoti, confusi e scoloriti [5]. Dieci anni dopo, in una lettera del 1891, rincarava la dose: « L'impressionismo ha fatto irruzione anche qui nelle nostre sale. È divenuto con danno dell'arte una crittogama. Tutta, o una parte, della gioventù ci si butta a corpo perso. Trovano la luce artificiale senza fatica... Fattura nulla, disegno niente, soggetto e sentimento negativo. A questi giovani ho detto: — Fonderete un'altra Accademia, ecco il progresso che avrete inventato. » L'impressionismo camaleontico, chiaro, lieve e vibrante così che presto si mutò in puntinismo e divisionismo, nemico delle forme disegnate e dell'ombre, non era per lui, per la sua indole, per la sua innata tradizione di toscano che crede alla consistenza, al volume, al peso, alla forma del mondo reale, e si propone di renderlo per disegno e chiaroscuro. Quei francesi correvano dietro all'attimo della mutevole luce; questi toscani cercavano delle cose la durata. Quelli, tutt'occhi, dipingevano solo sul vero, rapidi e fluidi, le loro « impressioni »; questi, occhi e ragione, sul vero non facevano che « studi. »

Non stiamo qui a distinguere un artista dall'altro. Parliamo per brevità dei due gruppi come se abbiano davvero obbedito compatti a una sola norma o maniera. Ma dobbiamo almeno avvertire che ormai Degas e Manet non appaiono più legati ai veri Impressionisti come Monet, Sisley e Pissarro, che da fatti di cronaca e da amichevoli simpatie e da comuni antipatie; e di qua, tra i Macchiaioli, il randagio e ansioso Signorini, curioso di tutto, magari della maniera di Fortuny o di Morelli, non può essere sempre accompagnato al meditativo e calmo e solitario Fattori, come solo a tratti può essergli accompagnato Silvestro Lega, delicato nervoso e disuguale, più parente, se mai, di Manet che di Signorini-Degas o di Fattori-Costa-Corot.

A prendere insomma, perchè è logico, Giovanni Fattori pel rappresentante più tipico e più lungamente stretto alla maniera detta dei Macchiaioli, si trova ch'egli, contro gl'Impressionisti di Francia e poi d'Italia, restò sempre fedele al disegno bene inciso, come si può vedere in tutti i suoi dipinti e anche più chiaramente nei suoi albumetti d'appunti a matita, nelle sue maschie acqueforti e nei suoi abbozzi; e al chiaroscuro non sfumato, ma definito per taglienti zone di luce e d'ombre e di mezze ombre colorite, quale era stato il chiaroscuro dei fiorentini del tre e del quattrocento [6]; e alla convinzione che il quadro si compone e si dipinge a studio e non sul vero, e sul vero si dipingono solo studi e impressioni da servire poi a comporre quadri.

Questa massima era stata rispettata per secoli da tutti gli artisti, come quella che pone a base dell'opera d'arte l'intelligenza, il gusto e la scelta, non solo la passiva copia della realtà o la breve ispirazione del bozzetto. Fu abbandonata nella seconda metà dell'ottocento da innumerevoli artisti per obbedire ai comandamenti del verismo, e per seguire l'ingenuo pregiudizio che a non dire anche in arte tutta la verità e solo la verità non s'era dei galantuomini, e per risparmiar-

GIOVANNI FATTORI: LA SIGNORINA SICCOLI (1866).
FIRENZE, PRESSO LA SIGNORA SICCOLI.

GIOVANNI FATTORI: IL SENSALE.

FIRENZE, COLLEZIONE MARIO GALLI.

si, dopo tutto, la fatica dell'invenzione e della composizione, e per gareggiare infine con la fotografia. È stata necessaria la reazione, anzi la restaurazione, da Cézanne ai cubisti, per sciogliere l'arte da questa schiavitù e dal pregiudizio del «dipinto sul vero». Giovanni Fattori ne fu immune. Per questo fin dal 1908, quand'egli era ancóra vivo, noi pronunciammo il suo nome accanto a quello di Paul Cézanne.

Nella composizione il Fattori non mostra purtroppo nè esperienza nè buon gusto. Il disprezzo pei vecchi insegnamenti dell'Accademia e lo scarso studio degli antichi gli avevano tolto l'aiuto di quelli schemi e suggerimenti che con l'apparenza almeno d'una logica architettura hanno salvato tanti mediocri. Il suo quadro manca per lo più d'equilibrio, e non resta nella memoria con la linea unica e sicura cui sanno appoggiarsi anche i più stanchi manieristi, dall'estremo cinquecento al neoclassicismo ot-

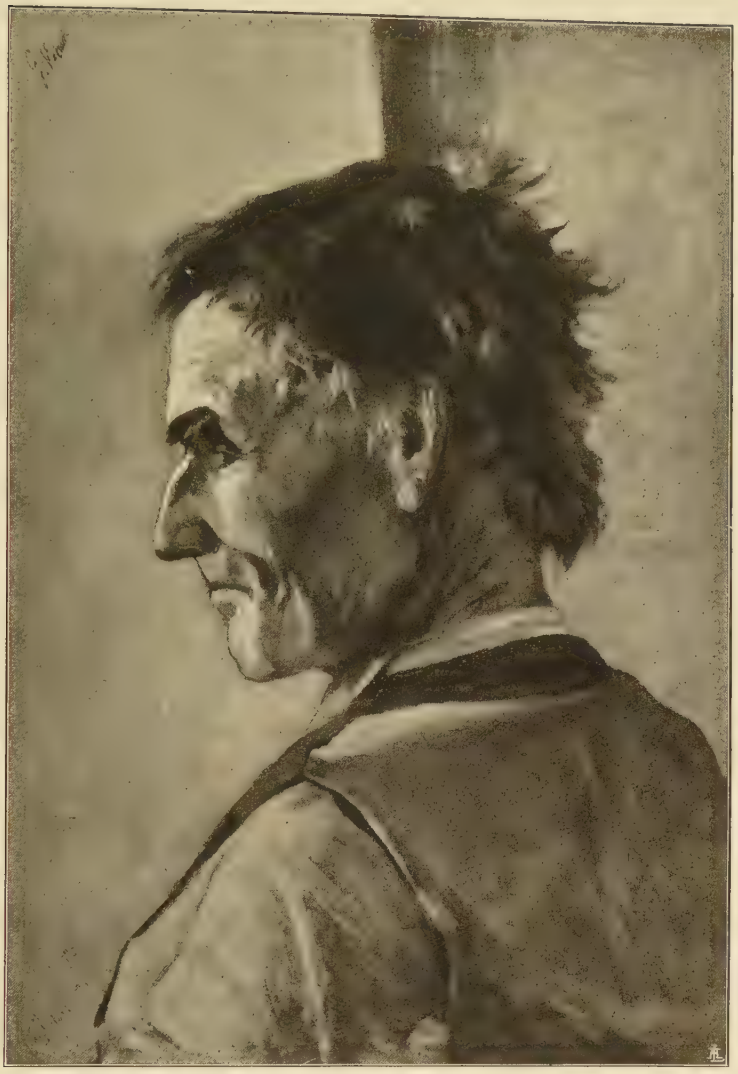
GIOVANNI FATTORI: LA MOGLIE E LA COGNATA DEL PITTORE A CASTIGLIONCELLO.
FIRENZE, COLLEZIONE MARIO VANNINI-PARENTI.

GIOVANNI FATTORI: DIEGO MARTELLI AD ANTIGNANO.
FIRENZE, COLLEZIONE MARIO GALLI.

tocentesco. Mercati, manovre, battaglie, scene di butteri e cavalli in Maremma, sembrano e sono un confuso groviglio di figure spesso stupende di verità e di vigore, senza un principio e una fine, un centro e un circolo, un'arsi e una tesi. La sua memoria e i suoi mille appunti erano là a suggerirgli d'aggiungere, senza regola, qua un bue che calciava, là un cavallo che cadeva, a destra un artigliere con le « buffetterie » descritte fermamente una ad una, a sinistra due fanti sdraiati a dormire. Di tanti ricordi era ricco che ingenuamente ne spendeva quanti poteva. Si guardi, per non citare altri dieci quadri, questa « Merca dei poledri in Maremma » (*pag. 259, 260, 261*). Così i suoi dipinti più memorabili restano i più semplici, con poche figure nel centro e, intorno e dietro ad esse, l'ampio respiro della campagna, della foresta, del mare: le «Boscaiole» [7], il «Riposo» [8], la «Siesta» [9], il «Casale in Maremma » [10], « Puledri in Maremma » [11], i « Battitori sull'aia » [12]: e questi ritratti.

Il più recente di questi ritratti è quello della signora Fanny Fattori, terza moglie del pittore, dipinto nel 1905 (*pag. 267*). I più antichi debbono risalire a poco dopo il 1860. Di questo gruppo che va dal 1860 al 1870 due soli sono datati: 1865, quello della signora Carlotta Fattori, cognata del pittore [13], (*pag. 240*); 1866, quello della signorina Siccoli (*pag. 243*).

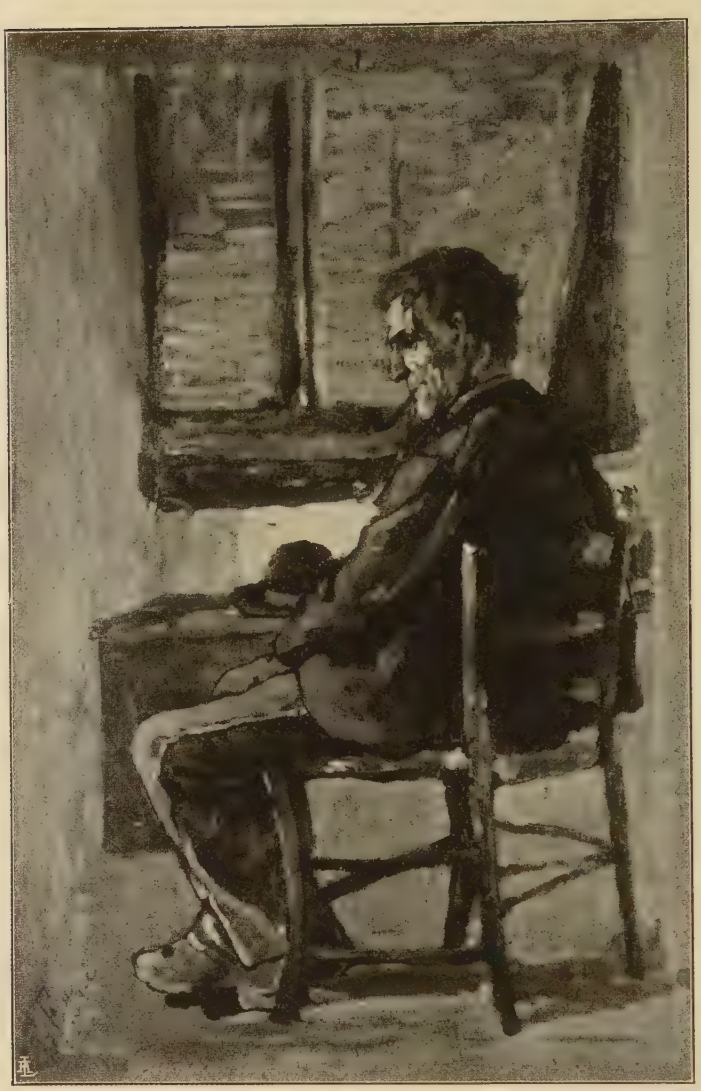
Tra il 1859 e il 1861 s'ha da porre la rinascita di Giovanni Fattori. Dopo la pace di



GIOVANNI FATTORI: TESTA DEL VECCHIO MODELLO.
FIRENZE, COLLEZIONE ENRICO CHECCUCCI.

Villafranca, Giovanni Costa che per la guerra s'era arruolato nei Cavalleggeri d'Aosta, venne in Toscana, dividendo la sua vita tra la pace della marina pisana e le speranze che a Firenze le novità mettevano anche nel cuore degli artisti e che, proclamato il Regno, condussero alla prima grande esposizione italiana del 1861. Quel romano, fiero franco e signorile, che aveva combattuto per la difesa di Vicenza contro gli austriaci e per la difesa di Roma contro i francesi, che aveva conosciuto al lavoro Corot, Boecklin, Mason e Leighton [14], che sapeva tutto delle correnti e delle mode della pittura in Europa, apparve in Firenze ai pittori della Toscanina come un profeta e un apostolo. Di novità i giovani pittori toscani ne avevano udite molte e vedute alcune, ad esempio nella raccolta dei recenti paesisti francesi a Villa Demidoff [15]. Serafino de Tivoli, Saverio Altamura, Domenico Morelli erano stati a Parigi all'esposizione del

GIOVANNI FATTORI: IL VECCHIO MODELLO.



FIRENZE, COLLEZ. DEL CAV. A. MAGNELLI.

1855, e avevano portate a Firenze notizie entusiastiche sul modo di dipingere dei nuovi romantici francesi, specialmente dei paesisti di quel gruppo che poi fu chiamato « la scuola di Barbizon » sebbene Corot, Troyon e Dupré non abbiano che per poco lavorato nella foresta di Fontainebleau dove lavoravano Rousseau, Diaz e Millet; e Daubigny mai. Leggo in un appunto di Telemaco Signorini: « Dopo che l'Altamura e il Tivoli tornarono da Parigi verso il 1855, impressionati dall'arte di Troyon e di Decamps, dipinsero un feroce chiaroscuro che più tardi dette la *macchia*. Sei anni dopo, nel 1861, Banti, Cabianca ed io, abbiamo dipinto la macchia. » Del Fattori non parla.

È che il Fattori fino allora era rimasto, taciturno, bizzarro e poverissimo, quasi fuori da quel fascio di ferventi polemisti. Ma il de Tivoli gli condusse nello studio in piazza Barbano Nino Costa. Questi ne guardò le macchiette, gli appunti, l'abbozzo di un gran quadrone sulla storia dei Medici. Poi lo interrogò, ne sentì l'anima generosa e

GIOVANNI FATTORI: LA SIGNORA MARIANNA FATTORI, SECONDA MOGLIE DEL PITTORE (1889) - VICCHIO DI MUGELLO, PRESSO IL PITTORE GIOV. MALESCI

GIOVANNI FATTORI: IL FRATINO. - FIRENZE, COLLEZ. DEL CAV. A. MAGNELLI.

candida e tramutò col suo fervore aggressivo il fatto artistico in fatto morale. Gli domandò: — Ma tu sei un uomo o non sei un uomo? E non t'accorgi che tutti questi t'imbrogliano? — [16]. Tutti questi erano per lui, i rétori romantici e un poco anche gli ansiosi riformatori del Caffè Michelangelo che volevano contro la vecchia chiesa dell'Accademia fondare una chiesuola con le finestre più larghe ma la porta più stretta. Mi narrava, un mezzo secolo dopo, il Fattori: — Da quelle parole ricevetti un'impressione che non ho più dimenticata. E fu per lui che cominciai la Battaglia di Magenta, e fu per lui che vinsi il concorso, e non volli far più che un'arte libera e mia, e non ebbi più fede che nei soggetti contemporanei. — Nino Costa nel 1897, a settanta anni passati, rispondeva a un saluto del suo buon Fattori ricordando i leali consigli datigli in quel tempo: « Tu sei stato sempre tanto buono con me che ho fatto ben poco

GIOVANNI FATTORI: GIULIA MARINELLI, FIGLIASTRA DEL PITTORE (1889).
FIRENZE, R. GALLERIA FIORENTINA D'ARTE MODERNA.

GIOVANNI FATTORI: UNA SIGNORA DI LIVORNO.
FIRENZE, RACCOLTA DEL CAV. A. MAGNELLI.

per te. Alla presenza della tua nobile schiettezza, il mio animo s'è rialzato e la mia voce ha pronunziato parole di verità delle quali tu hai formato precetti. »

Non oserei affermare che la conversione del Fattori a quell'intemerata del Costa fosse fulminea. S'incontrano nelle private raccolte fiorentine bozzetti e scenette militari del Fattori, tra il 1859 e il 1861, con soldati italiani o francesi (i francesi del Lamoricière gli si vennero ad accampare proprio alle Cascine) trattati a macchie nette e squadrate e smaglianti che hanno addirittura l'aspetto dell'intarsio. Vi manca ogni gentilezza di chiaroscuro, ma v'è già la trama della migliore pittura fattoriana e la volontà di sillabare e quasi martellare le parole così che niente se ne perda.

La stessa freschezza di colore e fermezza di contorni è nel ritrattino del 1861, della « Cugina Argia » (*pag. 237*), semplice, casto e primaverile. Ma nel compiuto « Ritrat-

GIOVANNI FATTORI: LA SIGNORA FANNY FATTORI.
FIRENZE, COLLEZ. DEL CAV. A. MAGNELLI.

GIOVANNI FATTORI: LA SIGNORA MARTELLI A CASTIGLIONCELLO. LIVORNO, PINACOTECA COMUNALE.

to della sua prima moglie », (*pag. 239*) seduta, ben composta e soddisfatta nel vestito di seta frusciante, proprio da gran signora, dentro quella gonna tanto ricca da coprire con le sue onde i braccioli della solenne poltrona a fiorami verdoliva, il volto roseo raggiunge tra i capelli neri e il vestito nero una grazia fresca e popolana che è incantevole.

La modellatura delle mani, delle pieghe e della faccia con le labbra tumide, gli zigomi sporgenti, il nasino infantile e il gioco dei lustri bigi e delle ombre nere nella seta spiegazzata sono d'un pittore già provetto che sa quel che si fa, dal primo disegno all'ultimo tócco, e non lascia niente all'improvvisazione, niente al caso, niente fuori margine, padrone dell'occhio e della mano sua.

Anche a non osservare l'arte, solo a guardare il costume, si possono dare agli stessi anni, forse allo stesso anno 1865, il ritratto della cognata (*pag. 240*) e, poco dopo, il ritratto della signora B. (*pag. 241*). Nel ritratto della cognata la definizione dei piani raggiunge una sobrietà da affresco. Dal fondo della razza questo millenario mezzo d'espressione dei pittori di terra toscana adatto alla loro volontà d'isolare la realtà per dominarla, di semplificarla per capirla, di capirla prima di commuoversene, di rivelare l'armatura del corpo sotto carne e vesti, di trovare insomma la scultura nella pittura e l'architettura nella scultura, par rivivere in quest'uomo di quarant'anni, rozzo all'apparenza e modesto come un artigiano, ma radicato fin nel profondo della sua razza e storia. Guardate anche qui il campo dell'ombre definito senza paura anche nel volto e nelle mani, e il fondo nudo, e la tela occupata tutta dalla figura, senza divertimenti e fron-

GIOVANNI FATTORI: LA LIVORNESE CON LO SCIALLETTO.
FIRENZE, COLLEZIONE DEL CAV. A. MAGNELLI.

GIOVANNI FATTORI: DONNA DAI CAPELLI ROSSI.
FIRENZE, RACCOLTA GUSTAVO SFORNI.

zoli. Quand'ha davanti a sè un volto di vecchia come quello della signora B., non le risparmia una ruga; anzi una ad una le definisce, dalla fronte alla bocca, dalle palpebre alla palma della mano. Ma che un poco di bianco, d'un goletto o d'una manica di lino appaia fuor dal nero, e una delicatezza di trasparenze e riflessi sorge come un canto su dalla piana e virile prosa di questa pittura. Così s'arriva al ritratto Síccoli (*pag. 243*) che regge, nella finezza dei veli e delle batiste sulle rosee braccia e sul petto della giovinetta, anche il confronto con Goya e Manet, né si accontenta mai di suggerire, ma sempre disegna e dichiara.

La luce è quieta, la composizione modesta, l'espressione tranquilla: sono queste le donne della piccola borghesia toscana d'allora, solida e parca, pacifica e senz'ali. Le corrisponde la prosa asciutta e serena dei « toscani dell'ottocento » quale l'ha di recente studiata e scelta Pietro Pancrazi: Mar-

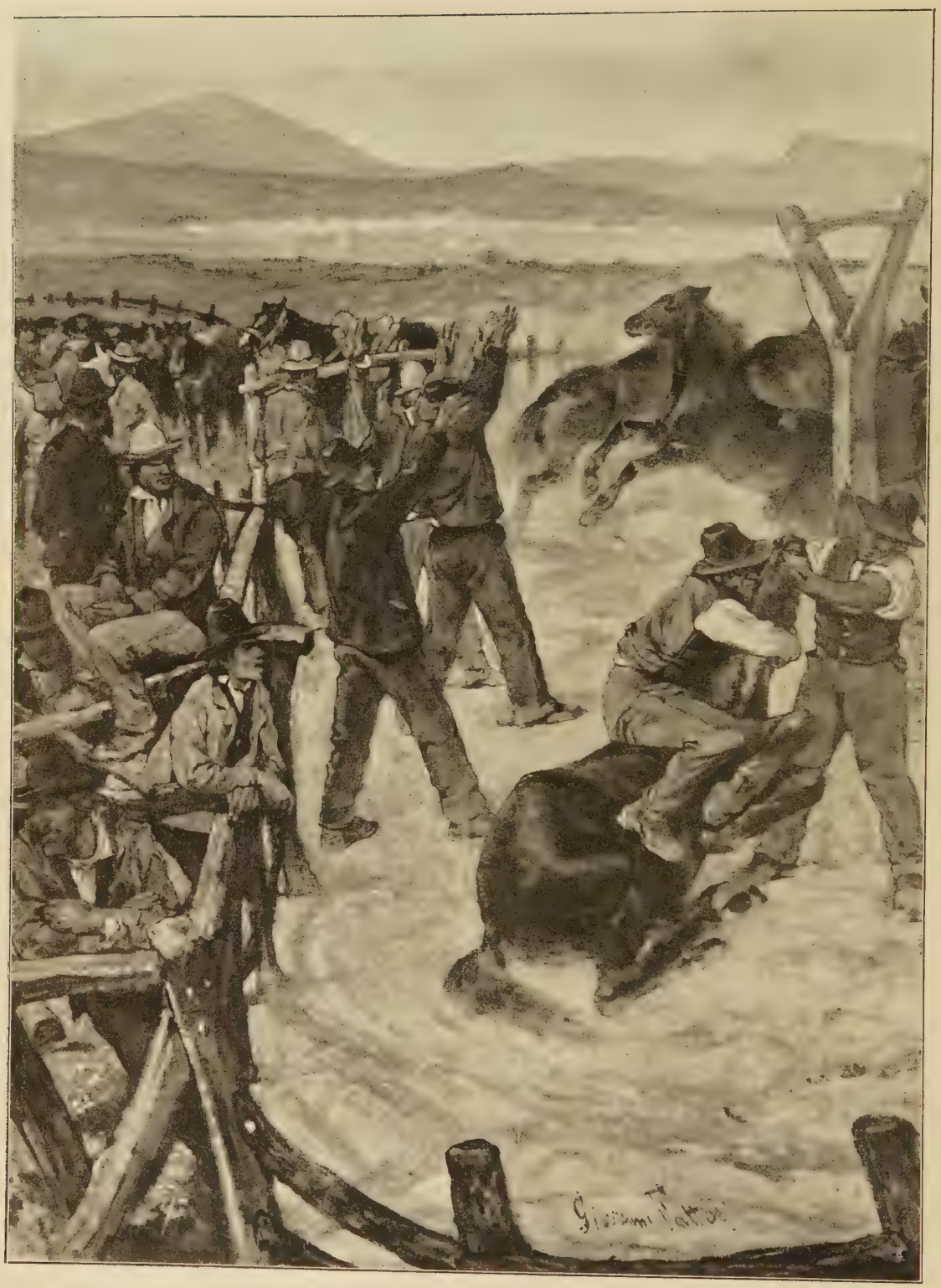
GIOVANNI FATTORI: LA « MERCA » DEI PULEDRI IN MAREMMA (1897).
FIRENZE, COLLEZIONE EDOARDO BRUNO.

tini e Fucini, Biagi e Barboni. Si confrontino a queste pitture quelle di Tranquillo Cremona, presso a poco in quelli anni, dalla « Sposa » e dai « Cugini » al ritratto della signora Deschamps dipinto nel 1875: nell'arte, vi riappaiono, di ricordo, la pennellata e le gamme della pittura veneziana; nell'espressione, il romanticismo lombardo or languido, or fiero, ma sempre un poco in posa per rivelarti d'un colpo non ciò che un personaggio è, ma ciò che un personaggio vuole essere.

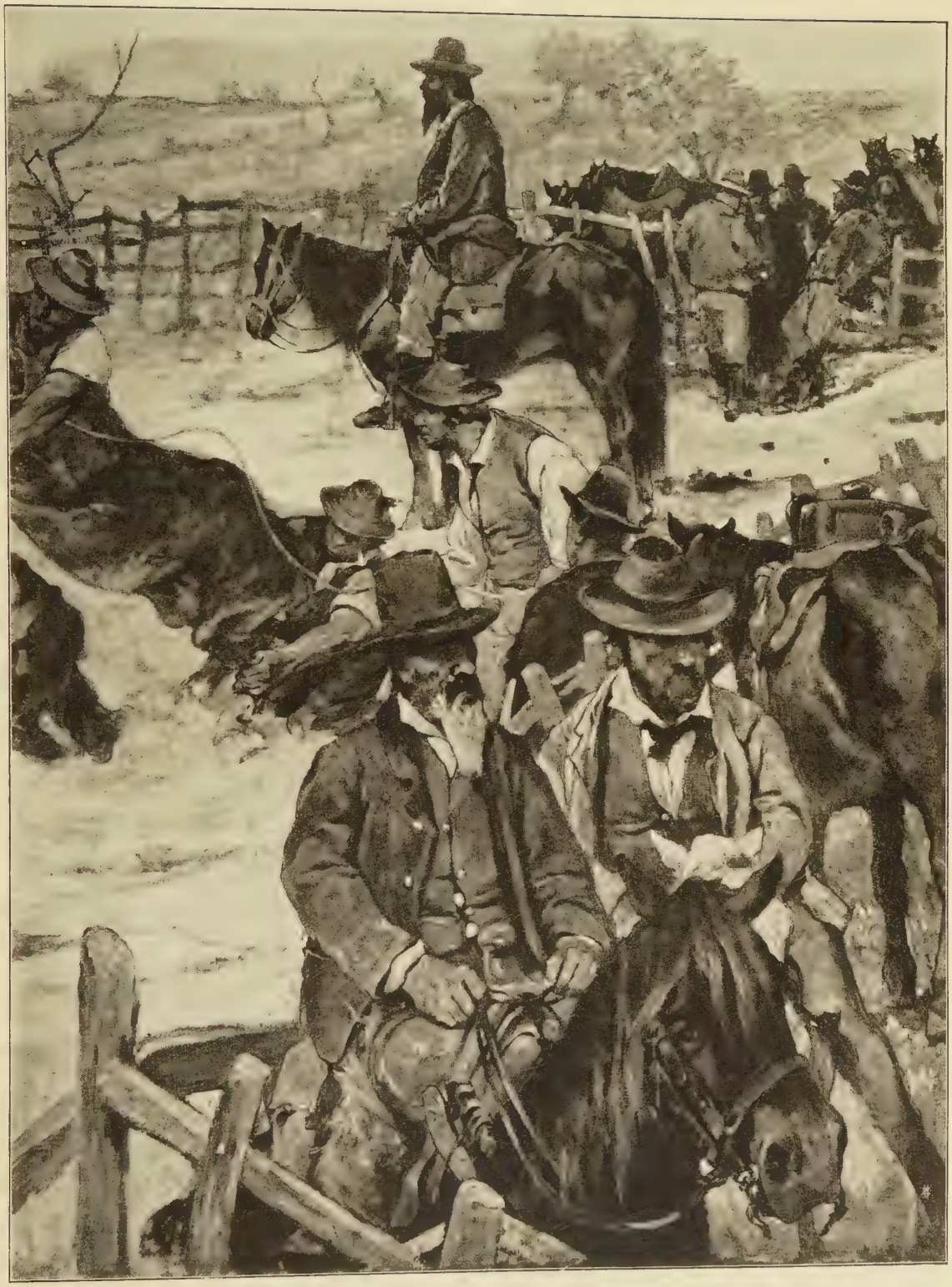
Eternità, nei grandi, delle nostre molte anime, regione per regione, inconfondibili.

Tra il 1870 e il 1880 vanno, crediamo, posti alcuni rapidi studioli dal vero, come « il Martelli ad Antignano » (*pag. 246*) e il « Vecchio modello » (*pag. 247* e *pag. 248*) di colore brioso e di pennellata più rotta e sottile che corrispondono all'invasione fino in Toscana della vibrante pittura di Mariano Fortuny. Ma il Fattori seppe contenere la moda nei confini della ragione, nei contorni infrangibili del suo disegno. Ci si divertì e se ne valse per ravvivare la sua arte pacata e meditata. Erano gli anni nei quali Giovanni Boldini lavorava a Firenze, e Silvestro Lega gli dava il gusto delle armonie in rosa e grigio, azzurro e nero, che egli non ha più perduto. In questa fattura più briosa s'ha da vedere anche un effetto del suo breve viaggio a Parigi nel 1875, con Francesco Gioli, col Ferroni e col Cannicci?

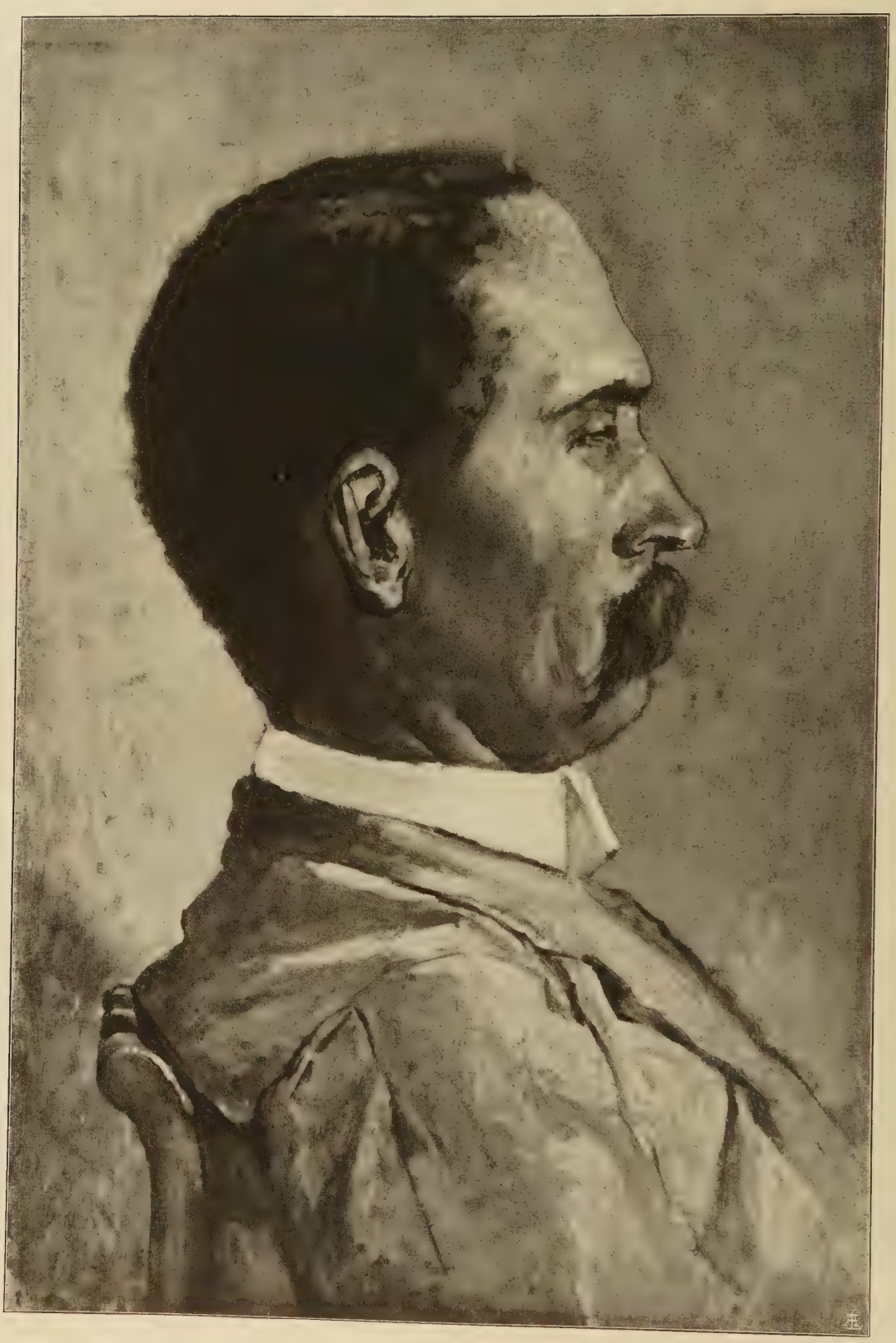
Egli al ritratto tornava ogni poco pel suo studio. Di clienti e di modelli eleganti non ne aveva, diremo, per fortuna. E si accontentava delle donne di casa sua. Così ci ha dato i due capolavori, dipinti nel 1889. Per questo ritratto (*pag. 249*) egli addobbò la signora Marianna Martinelli, sua seconda moglie, con le vesti più pompose, con le catene, anelli, braccialetti, fermagli più lucenti e, le spalle strette in una giacca di lana grigia cu-



GIOVANNI FATTORI: PARTICOLARE DELLA « MERCA » DEI PULEDRI (1897) - FIRENZE, COLLEZIONE E. BRUNO.



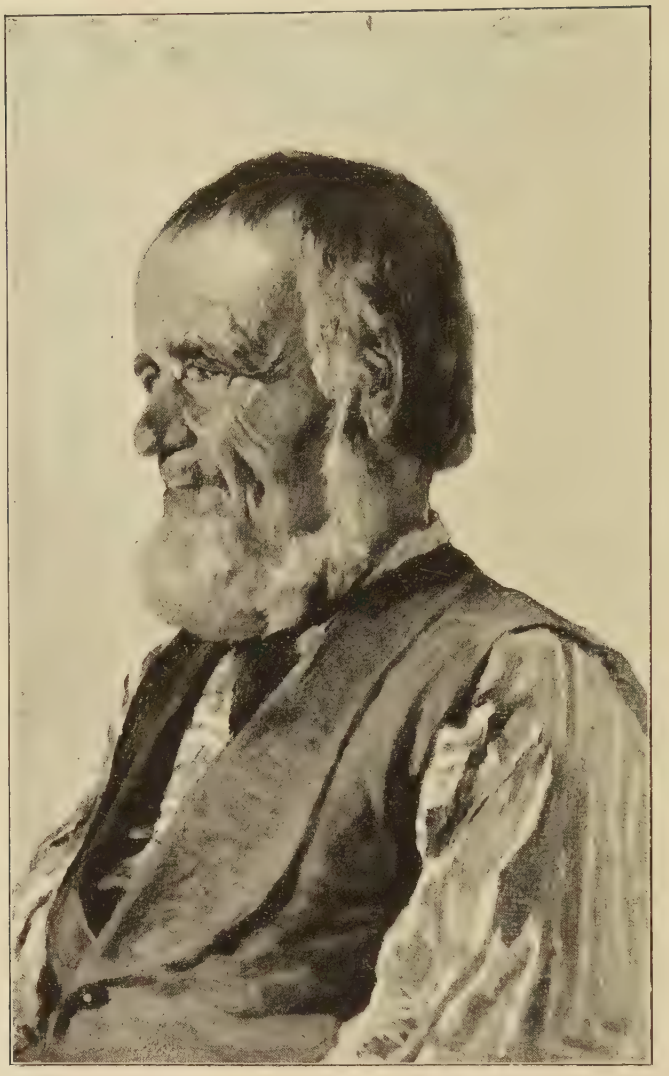
GIOVANNI FATTORI: PARTICOLARE DELLA « MERCA » DEI PULEDRI (1897). - FIRENZE, COLLEZIONE E. BRUNO



GIOVANNI FATTORI: RITRATTO D'UOMO. - FIRENZE, COLLEZIONE DELL'ING. E. ROSSELLI.

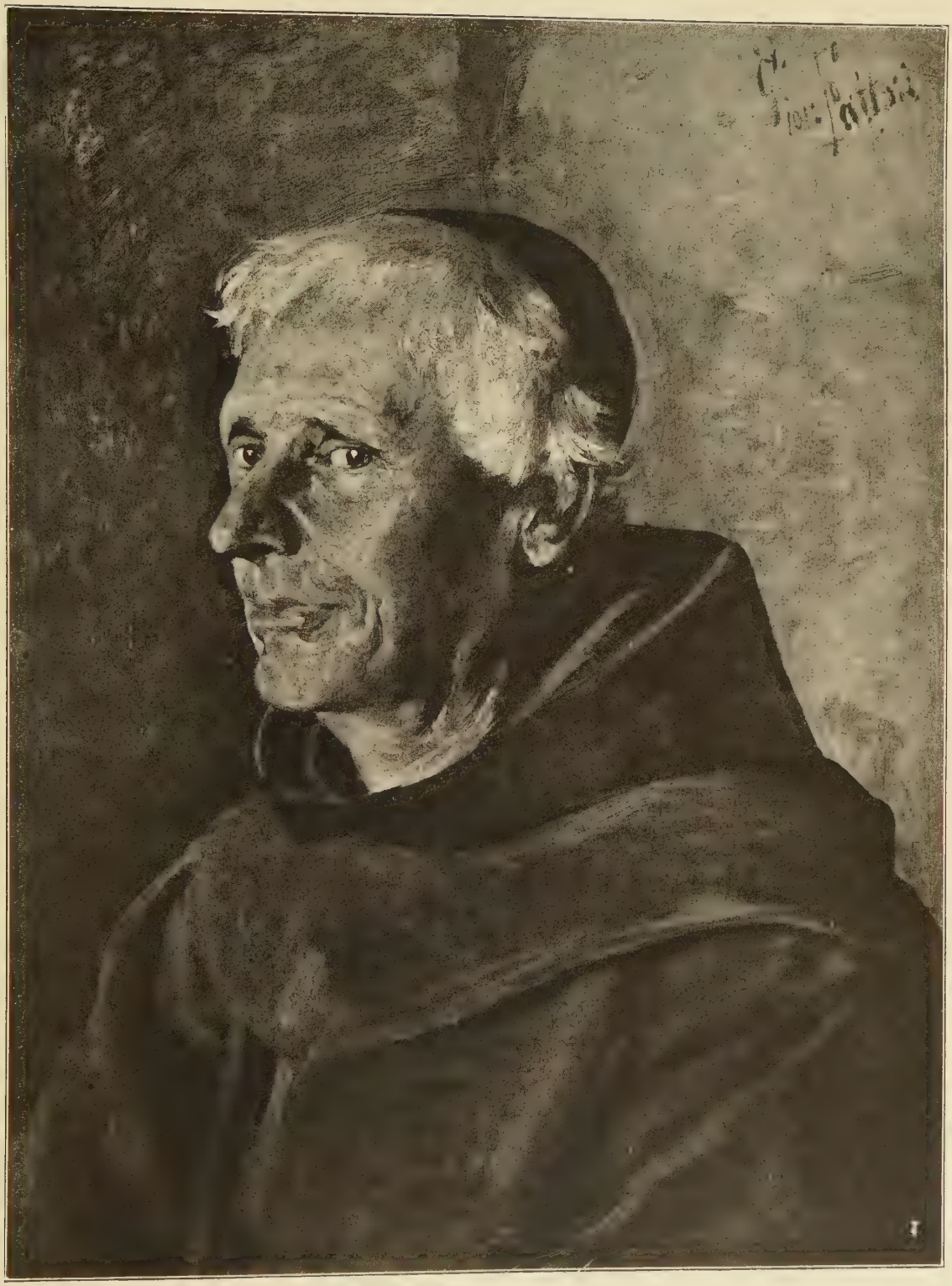
GIOVANNI FATTORI: IL BUTTERO. - FIRENZE.
COLLEZ. DEL CAV. A. MAGNELLI.

GIOVANNI FATTORI: IL LUPO DI MARE.



FINALMARINA, COLLEZ DEL GEN. E. CAVIGLIA.

cita in casa, i capelli neri pettinati a pera secondo la moda, la bocca socchiusa in un benigno sorriso, l'occhialetto aperto con signorile noncuranza sul grembo, le mani appoggiate sul fazzoletto bianco e sul ventaglio rosso. se la piantò davanti e se la dipinse. Ne è uscito uno dei più vivi e memorabili ritratti del nostro ottocento, con un involontario senso di caricatura che sa di Goya, tanto spietato e, nello stesso tempo, attento e innamorato è il buon pittore. Ma quando, súbito dopo, pensò di ritrarre, seduta sulla stessa sedia, fermata nella stessa posa, la giovane e florida signorina Giulia, sua figliastra (*pag. 251*), vestita di un bianco « crema », col vellutino al collo, gli occhioni neri tondi e spalancati, nelle grasse mani lo stesso ventaglio, questa volta, aperto a metà, il contrasto tra la finezza dell'arte e la volgarità del modello scomparve, e Giovanni Fattori dipinse il suo più bel ritratto [17]. Si confrontino la modellatura del volto nel ritratto della cognata (*pag. 240*) o della prima moglie (*pag. 239*) con la modellatura fusa e gentile di questo volto; la pennellata pastosa e pur leggera su queste vesti, con la pennellata squadrata e campita sulle



GIOVANNI FATTORI, IL VECCHIO FRATE. - FINALMARINA.
COLLEZIONE DEL GENERALE ENRICO CAVIGLIA.

GIOVANNI FATTORI: CONTADINA DEL GABBRO
LIVORNO, PINACOTECA COMUNALE.

vesti di quelle, e si vedrà in che consiste questa che diremmo terza maniera del Fattori.

La « Donna dai capelli rossi » [18] (*pag. 256*), la « Signora di Livorno » in nero (*pag. 252*), la tragica « Livornese con lo scialle » (*pag. 255*) dipinta di profilo contro un fondo di fosco mare, sono da porre, ci sembra, negli anni intorno al '90. Ma quando il Fattori volle dipingere sé stesso ormai settantenne, nel 1894 (*tav. fuori testo*), ritrovò la rudezza della sua antica maniera. La grana della pittura è più ruvida, nei capelli e nei baffi il pennello è più lieve; ma il volto ossuto, il grave panno della giacca, il feltro del cappello son resi con la larghezza potente e risoluta d'una volta; e dietro al volto, l'inquadratura d'un paesaggio e il cavalletto e le tele appese sul muro, con le loro toppe geometriche accentuano ancóra una volta la somiglianza di questa arte con quella dell'affresco toscano fra il tre e il quattrocento.

GIOVANNI FATTORI: LA SIGNORA FANNY FATTORI, TERZA MOGLIE DEL PITTORE (1905). - LIVORNO, PINACOTECA COMUNALE.

Sta bene accanto a questo ritratto la « Merca dei puledri in Maremma » (*pag. 259, 260, 261*) che fu esposta a Venezia nel 1897 e che ha la stessa intrepida franchezza nel modellare e contornare cavalli e uomini. Delle più vigorose teste dipinte, crediamo, in quelli anni, il « Lupo di mare » (*pag. 264*), il « Vecchio frate » (*pag. 265*), il « Ritratto d'uomo » (*pag. 262*), la « Contadina del Gabbro » (*pag. 266*), è sopra tutto da ricordare la testa del « Buttero » (*pag. 263*) dove il Fattori s'è compiaciuto a modellare volto, barba, giubba con una pennellata minuta e vibrante, rara in lui, ottenendo non solo un aggressivo rilievo ma una luminosità per cui par di vedere la luce correre sulla figura come la sfavillante acqua d'un ruscello sui sassi e sull'erbe.

Il ritratto della signora Fanny Fattori, terza moglie del pittore, un poco sfatto e, nelle vesti, confuso è del 1905 (*pag. 267*). Giovanni Fattori morì tre anni dopo.

Chi adesso guardi gli altri quadri di lui, piccoli e grandi, vedrà che solo confrontandoli a questi ritratti potrà giudicarli, dividerli nei vari anni, e vagliarne le maniere e la schiettezza.

Questo ritrattista maestro non ebbe, ch'io mi sappia, nella sua lunga vita la commissione d'un solo ritratto. Tutti questi, ripeto, li dipinse per sè, per misurare ogni tanto l'arte sua e la sua forza su una figura umana, su un altro uomo: che è, anche per un artista, la sola misura certa e durevole.

UGO OJETTI.

(1) Firenze, Tipografia Domenicana, 1905. Vedi anche, nel primo tomo dei miei *Ritratti d'artisti italiani* (Milano, ed. Treves), là dove parlo del Signorini e del Fattori.

(2) Vedi anche a pag. 244 *Il sensale*, e nel « Dedalo », 1920, a pag. 337, nell'articolo di Nello Tarchiani sulla *Galleria fiorentina d'arte moderna*, la *Rotonda dei bagni*.

(3) *Trattato della Pittura*, edito dal Borzelli (Lanciano, 1914): cap. 411 e cap. 477.

(4) Citato nella conferenza che Diego Martelli tenne sugl'*Impressionisti francesi* nel 1877. Pisa, tip. Vannucchi, 1880, pag. 19.

(5) Leggasi la lettera che gli rispose il Martelli, pubblicata in « Dedalo », 1921, pag. 759. I due paesaggi di Pissarro sono nella Galleria fiorentina d'arte moderna a Palazzo Pitti.

(6) Ora si dice e si ripete che Giovanni Fattori studiò Giotto e Paolo Uccello. Gli epigoni fanno parlare il Fattori a modo loro, cioè secondo la moda. Nella non difficile rivolta contro l'Accademia dei Benvenuti, dei Pollastrini e dei Bezzuoli che non erano poi carne da macello, i novatori fiorentini tra il 1855 e il 1870 s'illusero di travolgere tutti gli antichi a cominciar da Raffaello. Di Paolo Uccello allora solo qualche dotto parlava sul serio. Certo era ignoto ai pittori. Adriano Cecioni e Telemaco Signorini, uomini di maggiore lettura e letteratura, cominciarono sul tardi a parlare, come si diceva allora, dei Primitivi. Una volta io ho udito il Fattori parlare di antichi, e non a caso perchè di proposito l'interrogavo. Solo quando mi parlò di Masaccio e dell'Angelico, sentii che egli li aveva bene osservati, e il paesaggio sul fondo della « Deposizione dalla Croce » e del « Cristo morto » del Beato ha infatti parentele visibili coi paesi più semplici e sillabati del Fattori. Ma credo che il Fattori sia stato, ormai maturo, e forse già vecchio, felice d'andare davanti a quelle tavole e ritrovarvi queste parentele; non che giovane sia, col pennello in mano, andato a studiarvi il modo di liberarsi e il modo di vedere. Di nessuno dei Macchiaioli, ch'io sappia, si conoscono disegni e studi fatti sui « primitivi » fiorentini, come se ne conoscono, e a fasci, di Corot e di Degas.

(7) Raccolta Esterle, Milano.

(8) Raccolta Magnelli, Firenze.

(9) Raccolta Malesci, Vicchio di Mugello.

(10) Raccolta Bruno, Firenze.

(11) Raccolta Ojetti, Firenze.

(12) Raccolta Checcucci, Firenze.

(13) Le due signore raffigurate tra gli alberi di Castiglioncello (pag. 245) sono appunto la prima moglie e la cognata del pittore.

(14) OLIVIA ROSSETTI AGRESTI: *Giovanni Costa* (Londra, ed. Gay e Bird, 1904), cap. III e cap. IV.

(15) Tutti quelli che scrivono sui Macchiaioli, accennano a questa raccolta. Ma non sono riuscito a trovare un elenco dei quadri che la componevano.

(16) OJETTI, *Ritratti d'artisti italiani*, tomo 1°, pagg. 155 e 156 (Milano, ed. Treves).

(17) Nell'autunno del 1908 Domenico Trentacoste ed io lo comprammo pel Comune di Firenze dagli eredi del Fattori al prezzo di lire trecento.

(18) Presso il signor Mario Galli a Firenze è una replica di questa testa, ma di profilo.

COMMENTI.

LA BASILICA D'ASSISI, che per i suoi valori ideali e d'arte è dei più venerandi tempii d'Italia, ha avuto da I. B. SUPINO (Bologna, Zanichelli, 1925) una storia completa e quasi definitiva. Non si può sapere quello che gli studi ulteriori ci riserbano ed è prudente, almeno traverso un quasi, tenersi aperta una porticina su l'avvenire.

Chi conosce l'opera del Supino può immaginare con qual metodo solido, fatto di minuta pazienza nelle ricerche e d'oculata sagacità nelle interpretazioni, egli ha costruito il suo lavoro. Al quale pochi eran preparati come lui, che, dagli studi fondamentali su l'Arte pisana agli albori dell'arte fiorentina da Giotto all'architettura bolognese, ha per decenni insistito con le indagini sull'arte dei secoli XIII e XIV. Fabbrica, sculture, pitture, e sono un mondo, intagli, vetri di questa doppia basilica d'Assisi, tutto è stato nuovamente considerato al lume delle ricerche che da un cinquantennio si addensano su quegli argomenti; e il cumulo delle conoscenze acquisite o delle provvisorie costruzioni di ipotesi è stato vagliato e condotto a quella maggiore chiarificazione, che oggi è lecita. Difficile che il Supino giunto, sia pure in una quisquilia cronologica, all'ultima Tule della sicura nozione, magari da lui stesso conquistata, si avventuri più in là, a tentoni. In certi casi, fatto ogni suo sforzo, si ferma e ti avverte: qui non ci si vede oltre. Che è un modo di onestamente illuminare anche questo. E non accende nessun fuoco di bengala verbale, a riempire le tenebre di fantasmi melodrammaticamente colorati.

Con lui uno arriva alla tranquillità, che è riposo dello spirito, di chi sente o sa di poggiare sul sodo, anche se questo debba risolversi in una negazione. Per esempio nelle intricate questioni delle pitture assisiati, da Giunta al « Maestro di San Francesco », da Cimabue al Torriti, dal Cavallini a Giotto, da Maso a Giottino, da Simone al Lorenzetti; e poi c'è la caterva degli imitatori, copiatori, contaminatori e guastatori che bisogna pur tener d'occhio. La basilica francescana è come il crogiolo in cui il secolo XIII versa gli elementi e i residui della pittura medioevale e il XIV estrae il metallo nobile dell'arte giottesca. Lì dentro, nel limitato raggio visuale dei nostri occhi, vediamo in atto un mutamento che è trasfigurazione, paragonabile solo, per complessità e vastità d'effetti, a quello che ai tempi di Bramante, si fucinò per l'architettura cinquecentesca ne' cantieri della Fabbrica di San Pietro. E nell'intrico il Supino ci è guida certa. Sarebbe stato solo desiderabile che, sia pure in iscorcio, egli avesse riassunto e messo in risalto per il lettore più distratto il dramma, nel significato classico e non romantico della parola, di quel vertiginoso periodo della nostra arte che va dalla Crocifissione di Cimabue alle leggende francescane di Giotto e avesse delineata, nella sostanza perenne e non solo nelle particolari apparizioni, la storia appassionata di quelle dissoluzioni, risoluzioni e rinascite, che ad Assisi hanno le massime e più gloriose testimonianze.

Ma la parte più nuova e di maggior portata per i risultati raggiunti riguarda la costruzione della basilica. Gli storici del tempio ce lo assicuravano terminato nel 1239: qualcuno arrivava, per lentezza di lavori, al 1257. Ma la ideazione di quelle architetture, anche della Chiesa superiore, sarebbe risalita al terzo decennio del secolo. Ora la chiesa superiore d'Assisi, come tutti sanno, ci dà tanto perfetto e luminoso il modulo italiano della basilica « gotica », mostra forme così avanzate e di tal bellezza compiuta, che appariva veramente miracolo la sua nascita precoce, e anticipata di parecchi decenni su quella degli altri edifici che per sostanziali qualità ad essa si ricollegano. Il Supino con argomenti tratti dalla compagine stessa del monumento e confortati a pennello da alcune notizie documentarie che già conoscevamo (la ripresa dei lavori nel 1253) ma che non avevano avuta una interpretazione convincente, scioglie l'enigma. Le due basiliche, sotto e sopra, furono effettivamente condotte a termine a tempo di frate Elia, cioè non più tardi del 1239. Ma la basilica superiore era allora differente da oggi e simile di stile all'inferiore: sopra le vôlte dell'attuale il Supino ha riconosciuto le vôlte della più antica. Questa essendo sembrata nuda e disadorna, nel vuoto del suo volume, come dentro un grande involucro, fu ricostruita la nuova, dal 1253 in poi, un poco più bassa e un poco più stretta per l'addossamento dei piloni a fascio alle pareti e la conseguente impostatura delle vôlte su di essi. La creazione della basilica superiore è così riportata al sesto decennio del Duegento e all'oscuro problema storico è data una soluzione attraente.

Un punto solo ci ha lasciati in dubbio. I muri della nave hanno fino a certa altezza una forte sporgenza, di più di un metro, tanto che su quel loro risalto corre un cammino di ronda. Il Supino afferma che questa strana particolarità costruttiva appartiene al primo edificio: « senza dubbio predisposta a meglio sorvegliare i punti più vulnerabili della basilica, le finestre ». Francamente la spiegazione non ci sembra indubitabile. Dato il sistema d'equilibrio delle costruzioni gotiche, le finestre, aperture in un muro che ha solo la modesta funzione di delimitare e chiudere spazi, e niente o pochissimo conta nel gioco dei sostegni, non solo non sono « punti sensibili », ma rispetto alle resistenze e alla solidità statica assolutamente trascurabili. E poi il mezzo sarebbe riuscito sproporzionato al piccolo scopo. Quell'ingrossamento murale ha tutta l'aria di una specie di contrafforte interno forse perchè all'esterno era, sul terreno scosceso, malagevole costruirlo, a rinforzo per le nuove vôlte. In questo caso il risalto murale sarebbe come un grosso rimpello fatto a tempo della seconda costruzione. Ma è? Solo un'esplorazione del sodo del muro lo potrebbe dire. E se non fosse? Contemporaneo ai pilastri ci sembra, per ragioni di costruzione e di estetica, quasi sicuramente. E allora? Dovremmo tornare a ritenere i pilastri più antichi? Scriviamo non avendo sottocchio che la fotografia del monumento e certi casi clinici non si risolvono, se pur si risolvono, a distanza. Sarà sufficiente aver posto, per il Supino o chi altri, questo interrogativo.

Ma ricrederci dalle conclusioni del nostro storico non vorremmo. Troppo bene egli ha riportato il monumento a riprendere il suo posto logico nello sviluppo della architettura italiana, e con tanta perizia d'indagini e giustezza di visione storica. Solo che anche qui avremmo desiderato che a conclusione delle sue ricerche e dei suoi ritrovati, ora che meglio ciò poteva dirsi, egli avesse indicato il posto che alla chiesa assisiate spetta, con le poche altre a lei accostabili, nella definizione compiuta nelle forme basilicali gotiche d'Italia. Cioè nella riaffermazione vittoriosa, contro le idealità oltremontane, dei nostri spiriti romanici che erano stati l'ultima incarnazione delle nostre permanenti tendenze classiche.

Con quanta limpida scienza il Supino avrebbe potuto far ciò, dimostrano le poche pagine introduttive alla sua opera, dove dice dei primordi dell'architettura « gotica » tra noi.

ARTURO MARTINI: MONUMENTO AI CADUTI DI VADO LIGURE.

A. MARTINI: IL SACRIFICIO.

A. MARTINI: LA VITTORIA.

A VADO LIGURE è stato scoperto un monumento ai Caduti che merita d'emergere dall'inondazione d'orrori abbattutasi nel puro nome della vittoria sull'Italia, tra i facili consensi e i benedicenti discorsi delle così dette autorità e la pronta divulgazione della stampa, diremo, innocente. L'ha pensato e modellato lo scultore Arturo Martini; Leonardo Bistolfi ed Eugenio Baroni l'hanno prescelto tra i bozzetti di parecchi concorrenti perchè « d'una concezione architettonica ispirata a un austero senso di classica ma viva semplicità ». Il Martini, dopo anni di viaggi, di studio e di prove che mostravano la sua devozione alla scultura classica e più a quella romanica, adesso comincia a rivelarsi per uno scultore di monumentale sobrietà. Nella sua mostra di Roma, la primavera scorsa, alcuni suoi bassirilievi di netto profilo e di ben bilicati volumi erano tra le pochissime sculture memorabili di quella Biennale. Adesso con questo monumento di proporzioni perfette, senza retorica e

senza pennacchi, egli dichiara bene la nobiltà della nostra vittoria, l'umanità della pace che dovrà pure, un giorno o l'altro, seguirla. Si sente, a guardarlo, che anche fra cent'anni si potrà contemplare queste sculture senza un sorriso per la volgarità di questi nostri tempi, nell'arte pubblica, miserrimi; e si potrà sempre riconoscerlo per un monumento italiano. Le quattro statue di bronzo rappresentano la Vittoria, la Storia, la Guerra e il Sacrificio.

CONCORSI PER ARCHITETTI E ISPETTORI della Amministrazione delle Antichità e Belle Arti sono stati finalmente banditi, in un certo numero, dal Ministero della P. I. Era tempo. Se proprio non erriamo, non se ne indicevano dal 1915 in poi: dieci anni precisi. In questi dieci anni la naturale azione del tempo e parecchi esodi dalla disgraziata carriera verso quella universitaria o verso libere professioni avevano sempre più ridotto lo scarso personale; il lavoro per contro era di mano in mano aumentato sia per la meglio attenta e perseverante applicazione delle leggi vecchie, sia per le leggi nuove emanate (e basterà ricordare quella sulle Bellezze naturali che si può immaginare quale campo apra al lavoro delle Soprintendenze); mentre i mezzi finanziari avevano subita una falcidia spaventosa. Di conseguenza le soprintendenze alle Antichità e più ancora quelle all'Arte Medioevale e Moderna erano e sono in condizioni pietose. Diciamo specialmente quelle all'Arte Medioevale e Moderna perchè ad esse incombe il carico gravosissimo della tutela dei monumenti, che non può in molti casi essere elusa con disinvoltura. Uno scavo può esser rimandato di qualche anno se chi lo deve dirigere o i fondi per eseguirlo non ci sono, un museo può rimanere ancora qualche anno senza catalogo o con un ordinamento manchevole, senza danni diretti e irreparabili agli oggetti d'arte che la terra conserva meglio degli uomini, o che infine al riparo di un tetto ci sono. Intendiamoci: il danno ci sarà senza dubbio, e incalcolabile, per la cultura e qualche volta per la dignità della nazione, ma non sarà mai paragonabile a quello della distruzione dell'opera d'arte stessa. E i monumenti di giorno in giorno deperiscono, si ammalano, e se non si vigilano e si curano, muoiono.

Le Soprintendenze ridotte allo stremo erano, e sono, di fronte alla mole di lavoro che su loro grava, in condizioni pietose. Molte, e delle maggiori, mancano di ispettori. Qualcuna addirittura d'architetti. Spesso un disegnatore di buona volontà, che, pur con il miserrimo bagaglio intellettuale e professionale di che lo hanno dotato le infauste Accademie di Belle Arti, abbia avuto iniziative intelligenti per imparare il mestiere a pezzo a pezzo nelle necessità quotidiane, e per acquistare conoscenze empiriche nel commercio coi maestri muratori e nella frequenza de' cantieri, è il solo strumento «tecnico» che un soprintendente abbia a propria disposizione. Qualche segretario per mancanza di ispettori passa dal protocollo al delicatissimo e niente affatto agevole compito di funzionario dell'Ufficio di esportazione. S'è visto qualche economo trasformarsi in giardiniere, parecchi custodi in capomastri o in fotografi o in restauratori. Tre quarti del personale disimpegna, come dicono i regolamenti, mansioni di grado superiore. Ma i soprintendenti e i direttori fan le minute delle lettere da sè, e per la copia a macchina le più delle volte non è disponibile che qualche mutilato, magari d'una mano, o qualche usciere non troppo cognito di ortografia.

E questo personale scarso, mal pagato (i nuovi architetti o ispettori, tutti laureati e per i quali oltre la laurea necessita, a vincere il concorso, una preparazione specifica almeno di qualche anno, avranno tutto sommato una retribuzione di L. 11.600 annue, falcidiate di un venti per cento da ritenute), questo personale fa miracoli; sostenuto, specie nei gradi superiori, dal direttore generale agli ispettori, da un amore disinteressato per il suo lavoro e da un entusiasmo fervido di studi e d'opere addirittura commoventi. Essi son dannati a correre perpetuamente dalla scrivania del proprio ufficio ove le pratiche col Ministero, con i Municipi, le Prefetture, gli Economati de' Benefizi vacanti, il Genio civile, i catasti, i Sindaci, i preti, i privati, e spesso purtroppo anche con le Questure, accumulano mucchi di carte, alla chiesetta di montagna ove su un fondo d'oro o su un affresco piove; dal palazzetto di un municipio provinciale che cade, a uno scalo ferroviario o portuario ove centinaia di casse pronte a passare la frontiera e l'oceano attendono una visita, e tutto dentro vi si può trovare innocentemente o no; da una commissione comunale che presa di furore modernista e americano minaccia di sventrare un quartiere medioevale per farci passare il tram, a un comitato entusiasta che vuol piantare il suo monumento a tre passi da una cattedrale; dalla difesa del nome glorioso di una piazza secolare a quella dell'ultimo lembo di una pineta litoranea. E si deve a loro, al loro oscuro e tenace lavoro se molti danni e vergogne, che il pubblico neanche sospetta, ci sono state risparmiate.

Ma quanto a miracoli gli uomini, si sa, hanno possibilità limitate. Mantenere le Soprintendenze nelle condizioni attuali non è lecito per carità di patria. Diamo perciò lode piena al ministro Fedele del provvedimento che egli ha preso rispetto al personale. Ma non basta. L'opera di quei funzionari a troppo poco servirà se non sieno loro dati i mezzi necessarii. E questi mezzi occorrono in misura larga. Dagli scavi della Magna Grecia o dei Fori Imperiali, al Duomo di Pienza la cui parte absidale è trascinata in rovina da uno scoscendimento del terreno, dal Tiziano Giovanelli o dal Giovanni di Paolo Chigi Saracini di cui abbiamo detto negli ultimi numeri di «Dedalo», al riordinamento del Museo del Bargello dove collezioni di fama mondiale come la Carrand sono esposte in condizioni non sopportabili, cento opere e imprese di primaria importanza attendono il loro turno di esecuzione. E si tratta di dignità nazionale, e di spese, come è arcinoto, redditizie.

Quando si parla di bilancia commerciale dell'Italia si additano sempre gli apporti in dollari, in sterline, in franchi, in marchi che fanno i forestieri, come una delle forze economiche essenziali a ristabilire l'equilibrio. Le bellezze artistiche nostre sono una delle poche «materie prime» che possediamo, la cui esportazione è sicura, fuori concorrenza e inesauribile: una esportazione *sui generis* che si risolve in una importazione del consumatore... Mettere in valore quelle materie prime è, oltre tutto, anche un buon affare. Argomenti mercantileschi, questi, che pure ci guardiamo bene dal deprezzare, e che potrebbero intenerire il cuor duro di qualche direttore generale del Tesoro.

Ma per il Ministro della Pubblica Istruzione, a spronarlo verso una risoluzione soddisfacente del problema che potrebbe consistere nella riesumazione della non abolita disposizione della legge Rosadi sugli introiti delle Gallerie e Uffici di esportazione, per il Ministro della Pubblica Istruzione argomenti ce ne dovrebbero essere, se non erriamo, anche d'altra natura.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli e C.
Milano - Via Broggi, 19

Direttore Responsabile: Ugo Ojetti.

RIPRODUZIONI DI MOBILI ITALIANI ANTICHI

R. NAVE SAVOJA - CAMERA DA LETTO DI S. M. IL RE

MILANO - ROMA - "DUCROT" - NAPOLI - PALERMO

VI VEHE
MENTER
ARDEAT